Sivas 100 temel eser

SİVAS VALİLİĞİ
İL KÜLTÜR ve TURİZM MÜDÜRLÜĞÜ

ORTA ANADOLU KALKINMA AJANSI
(ORAN)

Ölümünün 50. Yılında
MUZAFFER SARISÖZEN
SEMPOZYUMU BİLDİRİLERİ

Sivas 18-20 Kasım 2013

2. Cilt

Sivas 2015

ÖLÜMÜNÜN 50. YILINDA MUZAFFER SARISÖZEN SEMPOZYUMU BİLDİRİLERİ (18-20 KASIM 2013)

SİVAS 1000 TEMEL ESER
No: 22

ISBN 978-605-149-690-0

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Recep TOPARLI
Prof. Dr. Bilâl YÜCEL
Prof. Dr. Hüseyin AKKAYA
Prof. Dr. Şeref BOYRAZ
Prof. Dr. Talip ÖZDEŞ
Doç. Dr. Galip EKEN
Yrd. Doç. Dr. Doğan KAYA
Yrd. Doç. Dr. Berat DEMİRCİ
Müjgan ÜÇER
İsmail Hakkı ACAR
Av. Halûk ÇAĞDAŞ
İbrahim YASAK
Tekin ŞENER

Editör
Kadir PÜRLÜ

Ses Çözümlemeleri
Ali Rıza AKYÜZ, Şemseddin ELMAS, Murat KANDUR, Adem KARATAŞ

Fotoğraflar
Ertuğrul ÖZKANAT, Yasin KILIÇ

Sayfa Tasarımı
Mikâil KARTAL

Baskı
EsFORM Ofset Matbaacılık, 4 Eylül Sanayi Sitesi 25/a Blok No .11, 58080
(0346) 226 42 92 Sivas

İletişim
İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü
Atatürk Kültür Merkezi/ SİVAS

Telefon: 0 346 223 59 08
Belgegeçer: 0 346 223 92 99
Elektronik Posta: iktm58@kultur.gov.tr
www.sivaskulturturizm.gov.tr

Yayımlanan bildiri metinlerdeki hukuki sorumluluk, yazım ve noktalama konusundaki tutumlar yazarlarına aittir.

İÇİNDEKİLER

5. Oturum: Analitik, Teorik ve Eleştirel Açıdan Muzaffer SARISÖZEN 2

Köksal COŞKUN
Muzaffer Sarısözen'den Günümüze Tartımlar (Usuller) Konusunda Bir İnceleme / 3

Nevzat ALTUĞ
Muzaffer Sarısözen'den Günümüze Türk Halk Ezgilerinin Nota Yazım Yöntemleri / 23

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Ali ÖZDEMİR
Muzaffer Sarısözen´den Günümüze Halk Müziği ve Çokseslilik İlişkisi / 35

Yrd. Doç. Dr. Yavuz DALOĞLU
Tarihsel ve Toplumsal Süreçte Muzaffer Sarısözen'in Konumu ve Çalışmalarının Önemi / 49

Doç. Dr. Armağan Coşkun ELÇİ
Halk Müziği Okulu Olarak Radyo ve Muzaffer Sarısözen'in Radyo Programcılığı / 57

6. Oturum: Siyaset, Kimlik ve İdeoloji Bağlamında Muzaffer SARISÖZEN

Doç. Dr. Cenk Güray / Ali Fuat Aydın
Muzaffer Sarısözen'in Kişiliğinde Ülkemizdeki "Batılılaşma" Sürecinin Geleneksel Müzikler Üzerindeki Etkisinin Tartışılması: Bir Dönüşümün Öyküsü / 67

Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY
Cumhuriyetin Kimlik İnşası Bağlamında Türk Halk Müziğinin Öncü Bir İsmi: Muzaffer Sarısözen / 81

Salih TURHAN
Muzaffer Sarısözen'in Kurumlaştırdığı Halk Müziğimize Genel Bakış / 113

7. Oturum: Eğitim ve Uygulama Çerçevesinde
Muzaffer SARISÖZEN

Yrd. Doç. Dr. Ayşegül ARAL ALTIOK
Performans Teori Kapsamında Muzaffer Sarısözen'in
Türk Halk Müziği İcrasına Bakışı / 127

Uğur KAYA
Muzaffer Sarısözen'in Yurttan Seslerin Kuruluş Mücadelesinden
Günümüze TRT ve Devlet THM Korolarında Gelinen Son Durum / 135

Yrd. Doç. Dr. Zekeriya KAPTAN
Müzik Eğitimi ve Müzikoloji Bağlamında Muzaffer Sarısözen / 141

Yrd. Doç. Dr. Sevilay ÇINAR
Âşık Müziğinde Sarısözen İzleri / 151

Eray CÖMERT
Türk Sinema Müzikleri Tarihi İçerisinde Muzaffer Sarısözen / 165

Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY
Türk Halk Müziğinin Yeniden Üretimi / İnşası:
Ulusal Kaynaştırma Projesi Olarak "Yurttan Sesler" Topluluğu / 199

Değerlendirme Oturumu / 217
Prof. Dr. Ali Osman ÖZTÜRK / 219
Nail TAN / 221
Prof. Dr. Şeref BOYRAZ / 223
Doç. Dr. Armağan Coşkun ELÇİ / 229
Dr. Süleyman ŞENEL / 231

Kapanış Konuşmaları / 235
İl Kültür ve Turizm Müdürü Kadir PÜRLÜ / 237
Vali Yardımcısı Ömer KALAYLI / 241

Sempozyum Fotoğrafları / 243

Ölümünün 50. Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu

5. Oturum

Analitik, Teorik ve Eleştirel Açıdan Muzaffer Sarısözen -2-

MUZAFFER SARISÖZEN'DEN GÜNÜMÜZE TARTIMLAR (USULLER) KONUSUNDA BİR İNCELEME

Köksal COŞKUN[1]

Halkın ya da halk sanatçılarının çeşitli olaylar karşısındaki etkileniş ve duygulanımlarının ezgiyle anlatımı olarak tanımlayabileceğimiz Geleneksel Türk Halk Müziği; Kendine özgü çalgıları, çalış ve söyleyiş tavırları, türleri, biçimleri ve geniş dağarıyla ulusal nitelikleri bünyesinde taşıyan, halkbilimin diğer dallarıyla iç içe oluşan, yöresel müziklerin birleşmesiyle ortaya çıkan bir müzik çeşididir. Geleneksel Türk Halk Müziği; halkın içinden yetişmiş kişilerin, adı bilinen ya da bilinmeyen halk sanatçılarının yaratmalarıdır. Sözlerinde çok değişik konuları bulabileceğimiz örneklerde; insanımızın yaşamını, sevincini, sevdasını, acısını, yiğitliğini, inançlarını, doğa olayları karşısındaki tutumunu, sosyal ve ekonomik koşulları karşısındaki duruşunu, güldürü anlayışını tüm açıklığıyla bulmak mümkündür. Yörelere, seslendirme ortamlarına, söz, ezgi ve tartım yapılarına göre değişik özellikler gösteren Geleneksel Türk Halk Müziği örneklerinin bir bölümü yalnız çalgısal, bir bölümü sözlü, bir bölümü ise hem çalgısal hem de sözlüdür.

Biz bu bildirimizde Muzaffer SARISÖZEN'in "Türk Halk Musikisi Usulleri"[2] kitabını öncelikle inceleyip, Sarısözen'in çalışmasından sonraki dönemlerde saptadığımız yeni tartımları daha geniş boyutta ve şimdiye dek yapılanlardan değişik bir bakış açısıyla inceleyerek sınıfladık. Geleneksel Türk Halk Müziği'nde tartımların oluşumlarına göre DÜZGÜN ve AKSAK olarak iki bölüme ayırıp, kuruluşlarını belirterek örnekler sunacağız. Bildirimizde USUL terimi yerine TARTIM terimini kullanacağız. Geleneksel Türk Halk Müziği'nde tartımları bu bakış açısıyla inceleyip, karşımıza çıkan zengin yapıyı açıklığa kavuşturmak kanımızca; konuyu daha kolay kavrayabilme, öğretebilme, öğrenebilme ve eğitimde amaçlara uygun olarak kullanılabilirliği sağlayacaktır. Bu çalışma saygıdeğer Muzaffer SARISÖZEN'in 1962 yılına kadar saptayarak ortaya koyduğu en geniş ve ilk

[1] TRT İzmir Radyosu THM Ses Sanatçısı, Koro Şefi

[2] Muzaffer Sarısözen, Türk Halk Musikisi, Usulleri, Resimli Posta Matbaası, Ltd.Şti. , Ankara 1962.

çalışmanın ne bir eleştirisi ne de bir karşıtıdır. Çalışmamız bizden önce yapılanların tamamlayıcısıdır.

MUZAFFER SARISÖZEN'İN "TÜRK HALK MUSİKİSİ USULLERİ" KİTABININ İRDELENİŞİ

Muzaffer SARISÖZEN'in 1962 yılında yayınladığı "Türk Halk Musikisi Usulleri" kitabında usuller (Tartımlar) üç bölümde incelenmiş, ezgi örmekleriyle açıklanmıştır. "Ana usuller ve üçerli şekilleri" , "Birleşik usuller " ile " Karma usuller" olarak oluşturulan bölümlerin içerikleri aşağıdadır.

1. Bölüm:

ANA USULLER ve ÜÇERLİ ŞEKİLLERİ;

2/4	**6/8 (3+3)**
3/4 , 3/8	**9/8 (3+3+3)**
4/4	**12/8 (3+3+3+3)**

2. Bölüm:

BİRLEŞİK USULLER;

5/4 , 5/8	**A (3+2) ,**	**B (2+3)**
6/4	**A (4+2) ,**	**B (3+3)**
7/4 , 7/8	**A (3+2+2) ,**	**B (2+3+2) , C (2+2+3)**
8/8	**A (2+3+3) ,**	**B (3+2+3) , C (3+3+2)**
9/4 , 9/8 , 9/16	**A (3+2+2+2) ,**	**B (2+3+2+2) , C (2+2+3+2) , D (2+2+2+3)**

3. Bölüm:

KARMA USULLER;

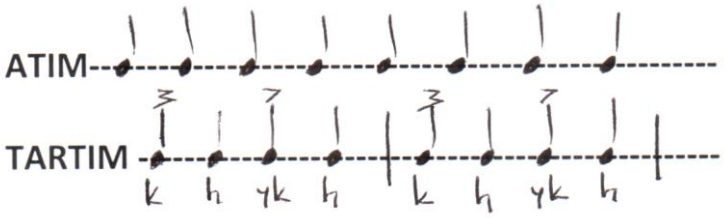
10/8 , 10/16	**A (3+2+2+3),**	**B (2+3+3+2)**
11/8	**A (7+4) ,**	**B (5+6)**
12/8	**A (2+3+2+3+2) ,**	**B (3+2+2+2+3)**
15/4 , 15/8	**A (7+8) ,**	**B (8+7)**
16/8	**(2+2+3+2+2+2+3)**	
18/8	**(12/8 + 6/8)**	
20/8	**(3+3) + (2+2+3) + (3+2+2)**	
21/8	**(12/8 + 9/8)**	

Sarısözen vuruşu, “zaman” karşılığında kullanmıştır.

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE TARTIM ve DÜZÜM

Geleneksel yapı kalıpları içerisinde tartımın boğuk (düm) ve açık (tek) seslerle gerçekleştirilmesi eylemini açıklayan "usul" kavramı Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde "ölçü" ve "tartım" kavramları yerine kullanılmıştır. Usul kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği çevrelerince de kullanılmasına karşın; bu kavramın Geleneksel Türk Sanat Müziği'ne özgü olması ve Geleneksel Türk Halk ezgilerinin seslendirilişinde önceden belirlenmiş boğuk (düm) ve açık (tek) seslerle tartımın gerçekleştirilmesi işleminin yapılmaması nedeniyle; biz USUL yerine TARTIM terimini kullanmayı uygun görmekteyiz.

TARTIM : "Musikinin akışını belirleyen ve birimlerin kümeleniş ve vurgulanışından bireşen kalıp".[3] (Alm.Metrum, Osm.Vezn.) Eşit süreler ve eşit sürelerdeki seslerin bireşiminden oluşan atımın üstünde, eşit şiddetteki birimlerin eşit olmayan şiddetteki birimlere dönüşümü ile ortaya çıkan bir katmandır. Metronom vuruşları ya da kalp atışlarına örnek olarak gösterebileceğimiz atım; hız kavramı ile ilgilidir. Şekilsel olarak atım ve tartımı aşağıdaki gibi gösterebiliriz:



DÜZÜM : "Tartımda gördüğümüz tek tek vuruşların ya bölünmesi ya da birleştirilmesi yoluyla ortaya çıkar".[4] (3) (Alm.Rhythmus, F. Rythme, İng. Tuning, Esk. Ritm) Düzümde eşit olmayan süreler ve eşit olmayan sesler vardır. Geleneksel Türk Halk Müziği'nde yöresel çalış ve söyleyiş tavırlarının getirdiği kimi bezeklemelerden dolayı basitten karmaşığa doğru çok çeşitli düzümler kullanılmıştır.

[3] Gültekin ORANSAY, *Küğe Giriş*, Cihan Basımevi, Küğ Yayını, Küçük sözlük, s.430 Ankara 1977.

[4] Gültekin ORANSAY, *Küğe Giriş*, E. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, Küğ Bölümü çoğaltmaları, No:40, s.4, İZMİR, 1978.

Türk Halk Müziği'nde birbirinden ayrı yapıda tartımlar ve düzümler kullanılmış ezgilerde yaratılan anlatım zenginliği tartımsal ve düzümsel yönden de işlenmiştir. Tartımsal yapılanma kimi yörelerde türlerin oluşmasında bile etkin olmuştur. "Sazlı veya sözlü oyun havalarının bölge özelliğine göre bazı isimler alması ve bu isimlerin usulü aynı olan parçaların topunu birden hatırlatması, halk arasında kendilerine göre bir usul anlayışının bulunduğu hissini vermektedir. Mesela; *Arpazlı, Somalı, Harmandalı* ayrı ve dokuz vuruşlu birer oyun havsı olduğu halde bunların hiç birisi zeybek anlamının dışında değildir. Burdur, Antalya ve dolaylarında yürük dokuzluların hepsine de "Teke Zotlatması " yahut sadece " Zotlatma " denilmektedir. Isparta, Eğridir taraflarında "Dattiri" ve "Gakgili" çeşit çeşit yürük dokuzluların topuna birden verilen addır. Erzurum, Kars dolaylarında "Sümmani Ağzı" denilince beşli usulden başkası anlaşılmaz. Ordu, Giresun taraflarında yürük dokuzluların adı "Karşı lama"dır ".[5]

Kimi tartımların belli yörelerde özellikle ve sıklıkla kullanıldıklarını görmekteyiz. Örn.: beş ve on birimli aksak tartımların Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da, özellikle; Erzurum, Elazığ ve Urfa'da altı ve oniki birimli düzgün tartımların, Kuzeydoğu Anadolu'da ise, özellikle Erzurum, Kars ve Azerbaycan'da yürük yedi birimli aksak tartımın, Karadeniz ve Trakya'da, ağır ve yürük dokuz birimli tartımların, Ege ve Akdeniz Bölgelerinde sıklıkla kullanılmaları gibi.

Uzunhavaların dışındaki Geleneksel Türk Halk Ezgileri kesin, bir tartımsal kalıp içerisindedirler. Uzunhavalar daha özgür yaratılmaları ve seslendirilmeleri nedeniyle kalıpsal ezgi ilerleyişleri belli olsa bile kesin bir tartım içine sokulamazlar. Geleneksel nota yazılımıyla, sağlıklı sonuç alınamayan uzunhavaları kesin bir tartıma sokmak ya da onu bir tartıma sokmak için zorlamak hatalı bir işlemdir. Çünkü uzun havaların en önemli özelliği olan özgür işleyiş yöre ve seslendirici etkenleriyle çeşitli değişimlerde seslendirmeyi getirmektedir.

[5] Muzaffer SARISÖZEN, *Türk Halk Musikisi Usulleri* , Ltd. Şti., s.8, Ankara, 1968.

Tartımların yöreye, zamana ve zevklere göre ya da ezgilerin kullanım amaçlarına göre değişen çeşitli vuruluşlarının olduğunu görmekteyiz. Geleneksel Türk Halk Müziği'nde bir tartımın vuruşunun belirgin bir şekli yoktur, birçok değişik biçimleri vardır. Bu da ezgilerin seslendirilişinde değişik anlatım zenginlikleri sağlamaktadır.

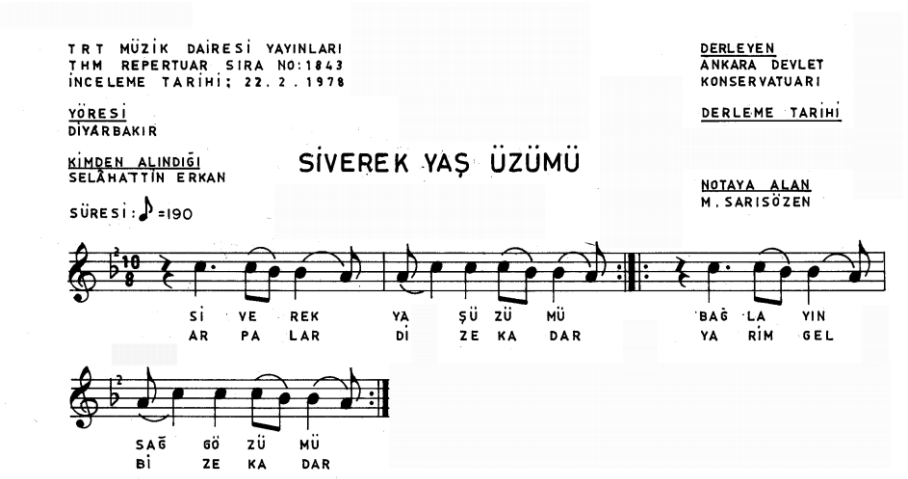
GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİNDE TARTIMI ETKİLEYEN ETKENLER

Geleneksel Türk Halk Müziği'ndeki tartım kuruluşları incelenirken başvurulacak kaynak doğaldır ki elimizde bulunan notalanmış ezgilerdir. Değerlendireceğimiz ezgilerde belirlenen tartımların iç kümelenişlerinin, değişimlerinin yanı sıra aynı ezgide birden çok tartımın bir arada kullanıldığını görmekteyiz. Bazı tartımların belli yörelerdeki sık kullanımı da yöre insanının yaşam tarzı ve beğenisinin rolünü göstermektedir. Geleneksel Türk Halk Müziği tartımları oyun ezgilerinde oyuna yönelik, sözlü ezgilerde ise sözlerin anlamlarına yönelik olarak biçimlenmiştir. Özellikle ağır ve yürük akış sözlü ezgilerdeki anlama göre oluşmaktadır. Örn.; bir ağıtın çok hızla icra edilmesi düşünülemez. Oyun ezgilerinde ise oyunun kuruluşu, hareketlerin yapısı ve konusal işleyiş tartımın şekillenmesinde etkendir. Oyun ezgilerinde çok değişken ya da karmaşık tartımların olması mümkün değildir.

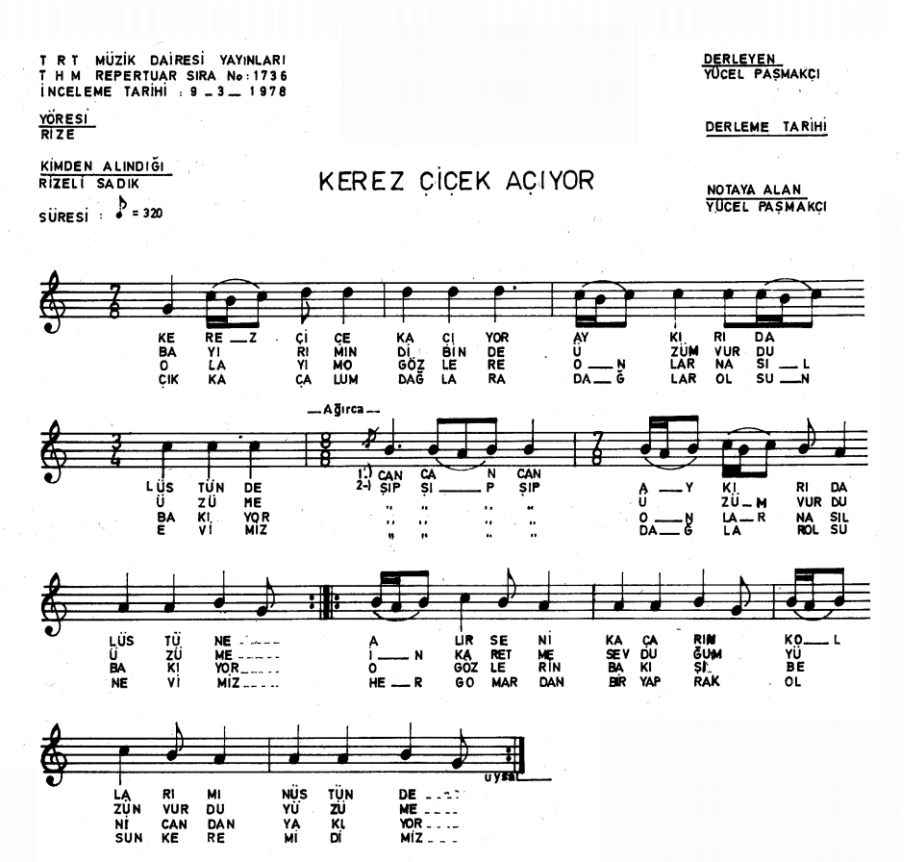
Geleneksel Türk halk Müziği örneklerinde kimi ezgilerin doğal akışı içerisinde değişik tartımlarla zenginleştiği gerçeği yanı sıra, kimi ezgilerin de ya notaya alan kişinin meslekten müzikçi olmamasından dolayı eksik duyuş ya da hatalı notalama sonucu ezginin doğal akışının bozulduğunu veya kaynak kişinin derleme sırasındaki dikkatsizliği veya heyecanı unutkanlığı gibi etkenlerle bir karmaşıklığın da olduğunu görmekteyiz. Tartımın örn.; 7/8 lik sürerken yalnızca bir ölçüde 9/8 olması gibi doğal olmayan ve notaya alanın da bu durumu bilinçle değerlendirmemesi nedeniyle ilginç örnekler oluşmuştur.

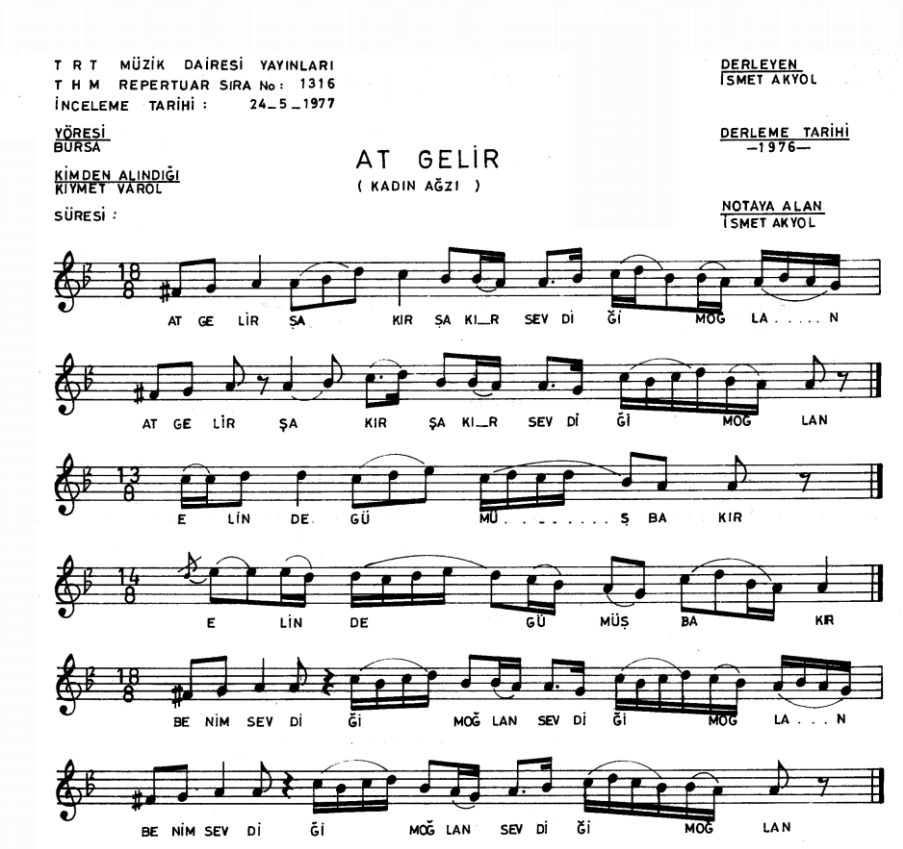
Geleneksel Türk Halk Müziği ezgilerinde söz ve tartım uyum içerisinde bütünleşmektedir. Geleneksel Türk Halk ezgilerinin notaya alınmasında söz öğesi önemli bir unsur olmuştur. Ancak; mutlaka sözlerin bitim yerlerine göre notalamanın olması da gereksiz büyüklükte tartımların oluşmasına neden olmaktadır. İncelediğimiz ezgilerin notalarına bakıldığında, müzik

cümlelerinin bitim yerlerinin tartımı belirginleştirdiğini görmekteyiz. Bu gibi sorunların Geleneksel Türk Halk ezgilerinin notaya alınmasında, genelleştirilen bir notalama sisteminin oluşmadığı ve kimi notalayanların gerekli müziksel donanımda olmadığı kanısındayız. Hatalı olduğunu düşündüğümüz elimizdeki örnekleri, biz başka bir çalışmamızda ele alacağımızdan konu dışı bıraktık.

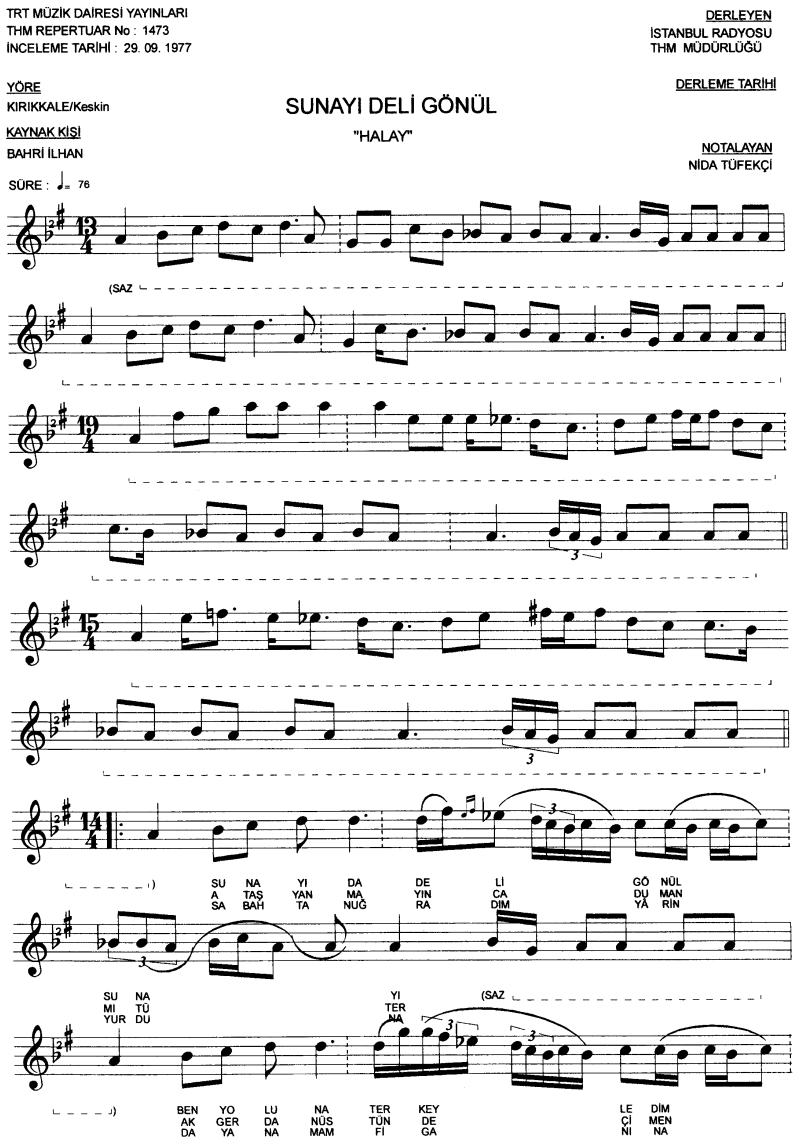
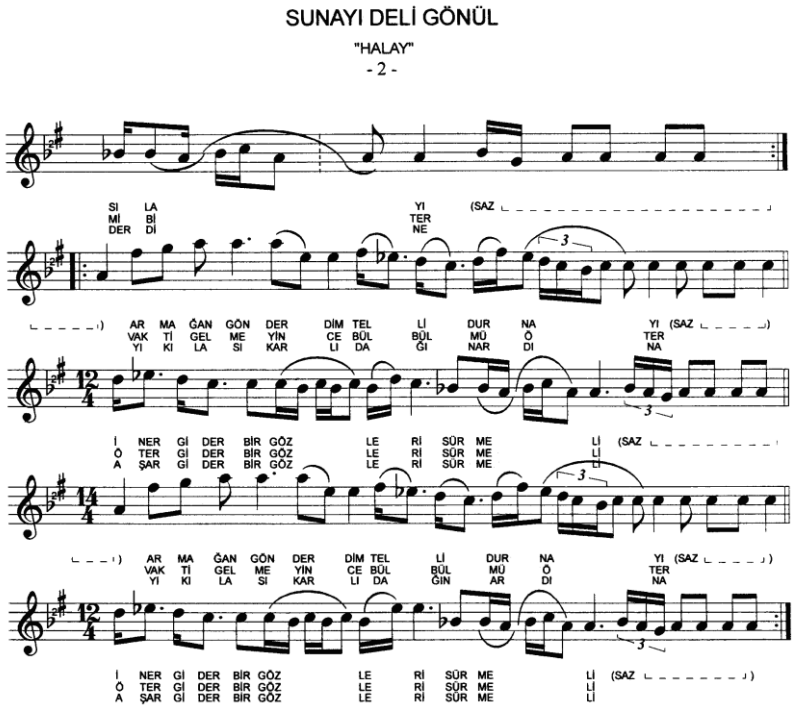
Geleneksel Türk Halk Müziği'nde sözlerin vurgulanışları ve prozodisi açısından aynı tartımın değişik kümeleniş biçimleri bir ezgide kullanılabilmektedir. Özellikle 10/8 lik aksak tartımlarda bu özelliğe sıkça rastlamaktayız. Örn.; Aşağıdaki ezgide 10/8 lik tartım birinci ölçüde (2+3+2+3) , ikinci ölçüde (3+2+2+3) kümelenişindedir:

10/8 lik aksak tartımın aynı ezgide değişik kümelenişlerle kullanılışına TRT Rep. No: 1123, 1139, 1144, 1151, 1163, 1217, 1590 gibi örnekler de verilebilir.

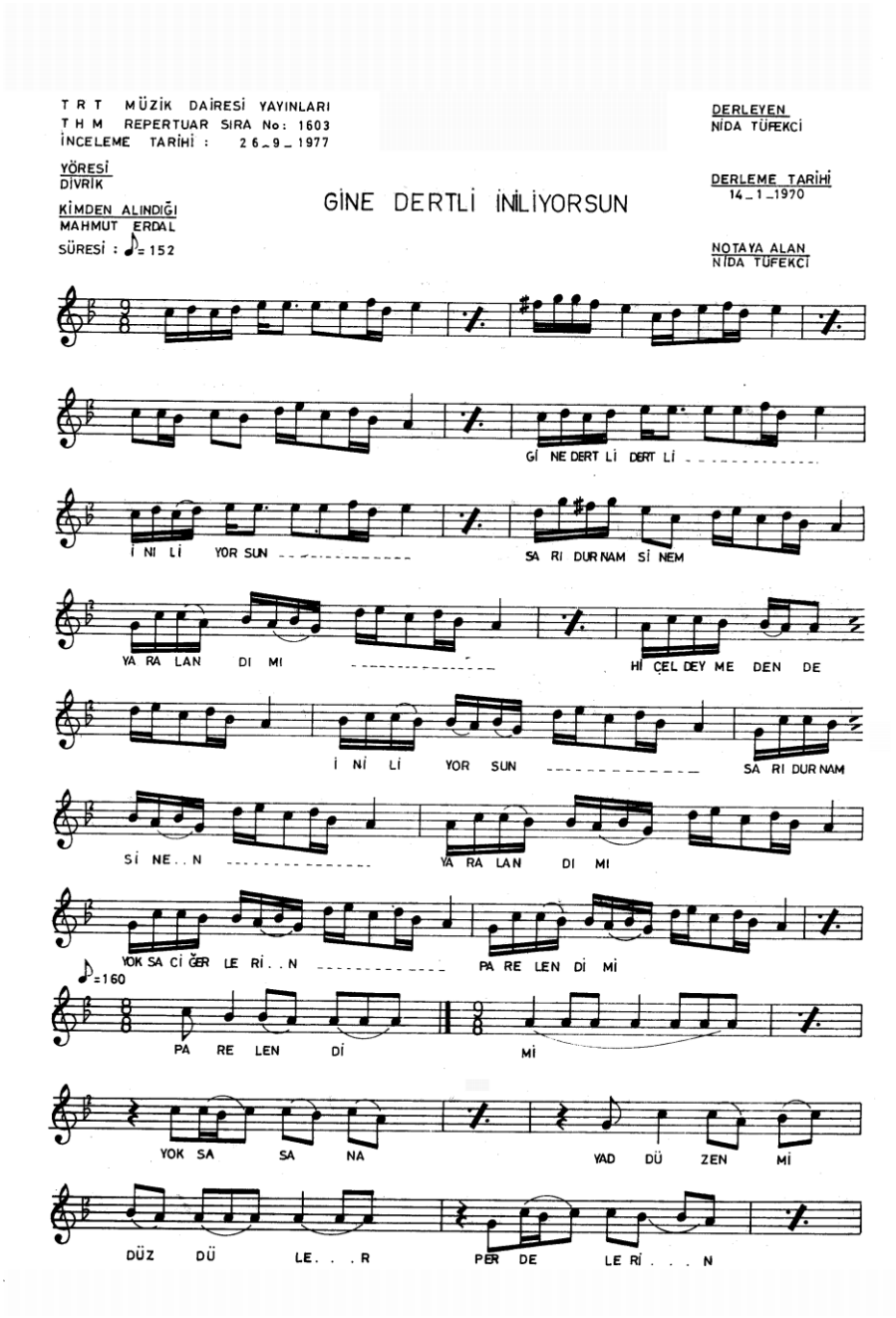
Geleneksel Türk Halk Müziği'nin yaratılmasındaki sanatsal yaratma bilincinin olmaması, tartımların oluşumunda ve ezgilerde özgürce işleyişi getirmekte, hatta aynı ezgi içerisinde değişik tartımların kullanımı da olabilmektedir.

Örn.; aşağıdaki ezgide 7/8 , 3/4 , 8/8 lik üç ayrı tartım aynı ezgide kullanılmıştır:

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1736
İNCELEME TARİHİ : 9 _ 3 _ 1978
YÖRESİ
RİZE
KİMDEN ALINDIĞI
RİZELİ SADIK
SÜRESİ : ♪ = 320
KEREZ ÇİÇEK AÇIYOR
DERLEYEN
YÜCEL PAŞMAKÇI
DERLEME TARİHİ
NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKÇI
KE RE _ Z Çİ ÇE KA Cı YOR AY KI RI DA
BA YI Rİ MİN Dİ BİN DE U ZÜM VUR DU
O LA YI MO GÖZ LE RE O _ N LAR NA SI _ L
ÇIK KA ÇA LUM DAĞ LA RA DA _ Ğ LAR OL SU _ N
— Ağırca —
LÜS TÜN DE 1-) CAN CA N CAN A _ Y KI RI DA
Ü ZÜ ME 2-) ŞIP ŞI _ P ŞIP U ZÜ _ M VUR DU
BA KI YOR .. .. O _ N LA _ R NA SIL
E Vİ MİZ .. .. DA _ Ğ LA ROL SU
LÜS TÜ NE A LIR SE Nİ KA ÇA RIM KO _ L
Ü ZÜ ME İ _ N KA RET ME SEV DU ĞUM YÜ
BA KI YOR O GÖZ LE RİN BA KI Şİ BE
NE Vİ MİZ HE _ R GÖ MAR DAN BİR YAP RAK OL
üyesi
LA RI MI NÜS TÜN DE
ZÜN VUR DU YÜ ZÜ ME
Nİ CAN DAN YA KI YOR
SUN KE RE Mİ Dİ MİZ

Aşağıda örneklenen ezgide üç değişik tartımın bir arada kullanıldığını görmekteyiz.18/8 (2+2+3+2+2+2+3+2) , 13/8 (2+2+3+2+2+2) , 14/8 (3+2+2+2+3+2)

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1316
İNCELEME TARİHİ : 24_5_1977
YÖRESİ
BURSA
KİMDEN ALINDIĞI
KIYMET VAROL
SÜRESİ :
AT GELİR
(KADIN AĞZI)
DERLEYEN
İSMET AKYOL
DERLEME TARİHİ
—1976—
NOTAYA ALAN
İSMET AKYOL
AT GE LİR ŞA KIR ŞA KI_R SEV Dİ Ğİ MOĞ LA . . . . . N
AT GE LİR ŞA KIR ŞA KI_R SEV Dİ Ğİ MOĞ LAN
E LİN DE GÜ MÜ . . . . . Ş BA KIR
E LİN DE GÜ MÜŞ BA KIR
BE NİM SEV Dİ Ğİ MOĞ LAN SEV Dİ Ğİ MOĞ LA . . . N
BE NİM SEV Dİ Ğİ MOĞ LAN SEV Dİ Ğİ MOĞ LAN

Aşağıdaki ezgide ise karmaşık bir tartımsal yapı görmekteyiz. Beş değişik tartımın kullanıldığı ezginin doğal akışında bir bozukluk olmamakta, değişik tartımlarla ezgi daha da zenginleşmektedir. Örn.; TRT Rep. No: 1473

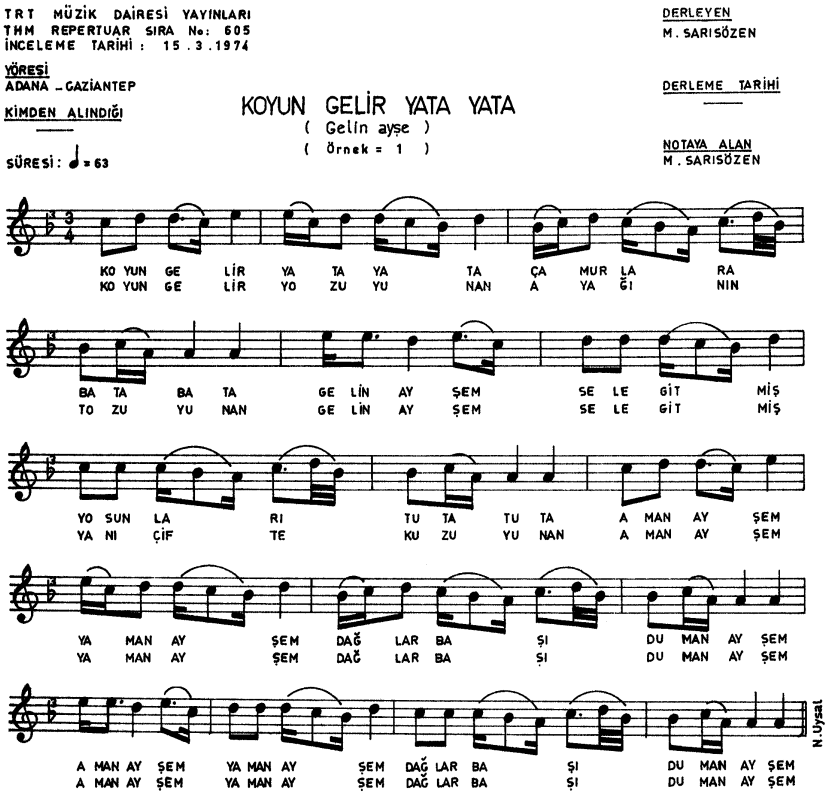
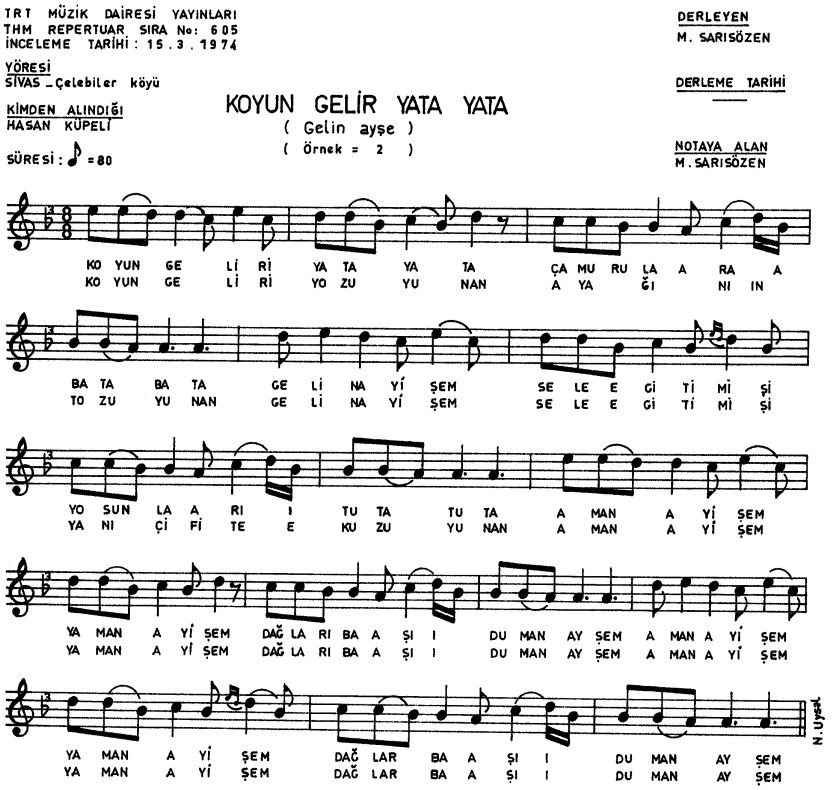
13/4 (2+3+2+2+2+2)
19/4 (2+2+2+2+3+2+2+2+2)
15/4 (2+2+3+2+2+2+2)
14/4 (2+2+2+2+2+2+2)
12/4 (2+2+2+2+2+2)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR No : 1473
İNCELEME TARİHİ : 29. 09. 1977
DERLEYEN
İSTANBUL RADYOSU
THM MÜDÜRLÜĞÜ
YÖRE
KIRIKKALE/Keskin
SUNAYI DELİ GÖNÜL
"HALAY"
DERLEME TARİHİ
KAYNAK KİŞİ
BAHRİ İLHAN
NOTALAYAN
NİDA TÜFEKÇİ
SÜRE : ♩= 76
(SAZ
SU NA YI DA DE Lİ GÖ NÜL
A TAŞ YAN MA YIN CA DU MAN
SA BAH TA NUĞ RA DIM YA RIN
SU NA YI (SAZ
MI TÜ TER
YUR DU NA
BEN YO LU NA TER KEY LE DİM
AK GER DA NÜS TÜN DE Çİ MEN
DA YA NA MAM Fİ GA Nİ NA

SUNAYI DELİ GÖNÜL
"HALAY"
- 2 -
SI LA
Mİ Bİ
DER Dİ
YI
TER
NE
(SAZ
AR MA ĞAN GÖN DER DİM TEL Lİ DUR NA YI (SAZ
VAK Tİ GEL ME YİN CE BÜL BÜL MÜ Ö TER
YI KI LA SI KAR Lİ DA Gİ NAR DI NA
İ NER Gİ DER BİR GÖZ LE Rİ SÜR ME Lİ (SAZ
Ö TER Gİ DER BİR GÖZ LE Rİ SÜR ME Lİ
A ŞAR Gİ DER BİR GÖZ LE Rİ SÜR ME Lİ
AR MA ĞAN GÖN DER DİM TEL Lİ DUR NA YI (SAZ
VAK Tİ GEL ME YİN CE BÜL BÜL MÜ Ö TER
YI KI LA SI KAR Lİ DA GİN AR DI NA
İ NER Gİ DER BİR GÖZ LE Rİ SÜR ME Lİ (SAZ
Ö TER Gİ DER BİR GÖZ LE Rİ SÜR ME Lİ
A ŞAR Gİ DER BİR GÖZ LE Rİ SÜR ME Lİ

Bazı ezgilerde aynı tartımın üç değişik kümelenişini de görebilmekteyiz. Aşağıda örneklediğimiz; *Gine dertli iniliyorsun* adlı semahta 9/8 lik tartımın üç değişik şeklini (2+2+3+2) , (2+2+2+3) , (2+3+2+2) gördüğümüz gibi aynı zamanda 8/8, 2/4, 3/4 lük tartımları da görebilmekteyiz:

Aynı ezgide değişik tartımların kullanımına TRT Rep. Numaralarını verdiğimiz örnekler sayılabilirler. Rep. No: 346, 349, 390, 636, 673, 725, 734, 735, 753, 755, 789, 843, 851, 865, 867, 868, 872, 876, 877, 878, 884, 887,

889, 892, 922, 953, 1024, 1027, 1030, 1033, 1043, 1050, 1052, 1079, 1095, 1100, 1138, 1142, 1160, 1192 v.s.

10/8 lik düz tartımda notalanan ezgilerin bazılarının 6/8 ya da 12/8 lik tartımda yazılabileceği görülmektedir. Özellikle üçlü kümelerin bireşiminden oluşan tartımların notalanışlarında bazı hataların yapıldığını görmekteyiz.

Geleneksel Türk Halk Müziği'nde söz ve ezgi varyantları olduğu gibi tartım varyantı da olabilmektedir. Örneğini verdiğimiz *Koyun gelir Yata Yata* türküsünün iki farklı tartımlı şekli ayrı yörelerden derlenmiştir:


TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 605
İNCELEME TARİHİ : 15.3.1974
YÖRESİ
ADANA - GAZİANTEP
KİMDEN ALINDIĞI
SÜRESİ: ♩ = 63
KOYUN GELİR YATA YATA
(Gelin ayşe)
(Örnek = 1)
DERLEYEN
M. SARISÖZEN
DERLEME TARİHİ
NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN
KO YUN GE LİR YA TA YA TA ÇA MUR LA RA
KO YUN GE LİR YO ZU YU NAN A YA ĞI NIN
BA TA BA TA GE LİN AY ŞEM SE LE GİT MİŞ
TO ZU YU NAN GE LİN AY ŞEM SE LE GİT MİŞ
YO SUN LA RI TU TA TU TA A MAN AY ŞEM
YA NI ÇİF TE KU ZU YU NAN A MAN AY ŞEM
YA MAN AY ŞEM DAĞ LAR BA ŞI DU MAN AY ŞEM
YA MAN AY ŞEM DAĞ LAR BA ŞI DU MAN AY ŞEM
A MAN AY ŞEM YA MAN AY ŞEM DAĞ LAR BA ŞI DU MAN AY ŞEM
A MAN AY ŞEM YA MAN AY ŞEM DAĞ LAR BA ŞI DU MAN AY ŞEM
N.Uysal

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 605
İNCELEME TARİHİ : 15.3.1974
YÖRESİ
SİVAS _Çelebiler köyü
KİMDEN ALINDIĞI
HASAN KÜPELİ
SÜRESİ : ♪ =80
KOYUN GELİR YATA YATA
(Gelin ayşe)
(Örnek = 2)
DERLEYEN
M. SARISÖZEN
DERLEME TARİHİ
NOTAYA ALAN
M.SARISÖZEN
KO YUN GE Lİ Rİ YA TA YA TA ÇA MU RU LA A RA A
KO YUN GE Lİ Rİ YO ZU YU NAN A YA ĞI NI IN
BA TA BA TA GE Lİ NA YÎ ŞEM SE LE E Gİ Tİ Mİ Şİ
TO ZU YU NAN GE Lİ NA YÎ ŞEM SE LE E Gİ Tİ Mİ Şİ
YO SUN LA A RI I TU TA TU TA A MAN A YÎ ŞEM
YA NI Çİ Fİ TE E KU ZU YU NAN A MAN A YÎ ŞEM
YA MAN A YÎ ŞEM DAĞ LA RI BA A ŞI I DU MAN AY ŞEM A MAN A YÎ ŞEM
YA MAN A YÎ ŞEM DAĞ LA RI BA A ŞI I DU MAN AY ŞEM A MAN A YÎ ŞEM
YA MAN A YÎ ŞEM DAĞ LAR BA A ŞI I DU MAN AY ŞEM
YA MAN A YÎ ŞEM DAĞ LAR BA A ŞI I DU MAN AY ŞEM
N.Uysal

Muzaffer SARISÖZEN'in ardından yapılan çalışmalar tekrardan öteye gitmeyip değişik araştırmaları bize ulaştıramamıştır. 1962 yılında SARISÖZEN'in saptadığı tartımların dışında, başka ezgiler derlenerek tartımlar ortaya konmuştur. Biz bu araştırmamızda Geleneksel Türk Halk Müziği'ndeki tartımları şimdiye dek yapılanların dışında başka bir bakış açısında inceledik, sınıfladık. Oluşumları ve kuruluşları açısından eşit uzunlukta kümlerden bireşen tartımları, örneğin (2/4, 3/4, 6/8, 21/8) DÜZGÜN, eşit uzunlukta olmayan kümelerden bireşen tartımları da AKSAK olarak adlandırarak Geleneksel Türk Halk Müziği'nde iki bölümde inceleyerek ezgi örnekleriyle açıklamaya çalıştık. Daha önceleri "zaman" olarak adlandırılan öğeyi, örneğin (2/4 lük tartımda 2 v.b.) biz birim süre olarak görüyor ve çalışmamızda kısaca BİRİM diyoruz. Tartımları küçük birimlilerden büyük birimlilere doğru dizgisel bir sıralamada inceliyoruz.

GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİNDE TARTIMLAR

DÜZGÜN TARTIMLAR;

1- İki Birimli Tartım 2/4 örn. TRT Rep. No:659.805.1795
2- Üç Birimli Tartım 3/4 , 3/8 örn. TRT Rep. No:452, 608, 196, 286
3- Dört Birimli Tartım 4/4 örn. TRT Rep. No:1876, 1780, 320, 536
4- Altı Birimli Tartım 6/8 (3+3) örn. TRT Rep. No: 257, 604, 277
5- Dokuz Birimli Tartım 9/8, 9/4 (3+3+3) örn. TRT Rep. No:672, 663, 1258
6- Oniki Birimli Tartım 12/8 (3+3+3+3) örn. TRT Rep. No:236, 1252, 1781
7- Onsekiz Birimli Tartım 12/8+ 6/8 (3+3+3+3)+(3+3) örn. TRT Rep. No: 671, 672, 663
8- Yirmi bir Birimli Tartım 12/8+9/8(3+3+3+3)+(3+3+3) örn. TRT Rep. No: 531, 1471

AKSAK TARTIMLAR;

1- Beş Birimli Tartım 5/8, 5/4
A- (2+3) örn. TRT Rep. No: 1699, 3981
B- (3+2) örn. TRT Rep. No: 398, 293

2- Yedi Birimli Tartım 7/8, 7/4, 7/16
A- (2+2+3) örn. TRT Rep. No: 643, 1647
B- (2+3+2) örn. TRT Rep. No: 2469
C- (3+2+2) örn. TRT Rep. No: 777, 639

3- Sekiz Birimli Tartım 8/8, 8/4
A- (2+3+3) örn. TRT Rep. No: 641, 1992
B - (3+2+3) örn. TRT Rep. No: 601, 1539

4- Dokuz Birimli Tartım 9/8 , 9/4 , 9/16
A- (2+2+2+3) örn. TRT Rep. No: 359,1297
B- (2+2+3+2) örn. TRT Rep. No: 577,582
C- (2+3+2+2) örn. TRT Rep. No: 1284,354
D- (3+2+2+2) örn. TRT Rep. No: 677,1051

5- On Birimli Tartım 10/8, 10/16
A- (2+2+3+3) örn. TRT Rep. No:214
B- (2+3+2+3) örn. TRT rep no: 1125
C- (2+3+3+2) örn. TRT Rep. No: 655

D- (3+2+3+2) örn. TRT Rep. No: 46
F- (3+3+2+2) örn. TRT Rep. No: 57

6- Onbir Birimli Tartım 11/8, 11/4
A- (2+2+3)+(2+2) örn. TRT Rep. No: 658
B- (3+2)+(3+3) örn. TRT Rep. No: 1510
C- (3+3)+(3+2) örn. TRT Rep. No: 1864
D- (2+2)+(3+2+2) örn. TRT Rep. No: 1882

Not: Örnekllerini verdiğimiz TRT Rep. No: 1864 Güzel *Yanlış gidersin* adlı, türkü de 10/8 lik iki tartım, TRT Rep. No: 1510 *Top Yatağın Önü Gayfe*, adlı türkü de ise 11/8 ve 15/8 lik iki tartımın bir arada kullanılması ilginçtir.

7- Oniki Birimli Tartım 12/8, 12/4
A- (2+3)+(3+2+2) örn. TRT Rep No: 1559
B- (3+2)+(2+2+3) örn. TRT Rep No: 665

8- Onüç Birimli Tartım 13/8, 13/4
A- (2+3+3+2+3) Gelin Övme Havası[6] (5)
B- (3+3+3+242) örn. TRT Rep No: 1175
C- (3+2+2+2+2+2) örn. TRT Rep No: 1527
D- (2+2+2+2+2+3) örn. TRT Rep No: 1555
E- (2+2+3+2+2+2) örn. TRT Rep No: 1316
F- (2+3+2+2+2+2) örn. TRT Rep No: 1473

9- Ondört Birimli Tartım 14/8 Örneklerine az rastlandığından bu tartımın aşağıdaki biçimde kullanıldığını görmekteyiz.
(3+2+3)+(3+3) örn. TRT Rep No: 1126

10-Onbeş Birimli Tartım 15/8, 15/4
A- (2+3+3)+(2+2+3) örn. TRT Rep No: 1398,1747
B- (3+2+3)+(2+3+2) örn. TRT Rep No: 669
C- (3+2+2)+(3+2+3) örn. TRT Rep No: 666
D- (3+242)+(2+2)+(2+2) örn. TRT Rep No: 667

[6] Örnek için Bkz. Ferruh ARSUNAR, "Gaziantep Folkloru", MEB Eski Eserler ve Müzeler Umum Müdürlüğü Yayımı Seri:2. ,Sayı.7, ME. Basımevi, s.108, İstanbul 1962.

11-Onaltı Birimli Tartım 16/8

A- (2+2+3+2)+(2+2+3) örn. TRT Rep No: 670
B- (2+2+3)+(2+2+3+2) örn. TRT Rep No:1335
C- (2+2+3+2)+(2+2+3) örn. TRT Rep No: 467
D- (3+2+2)+(2+3+2+2) örn. TRT Rep No: 2080
E- (3+2+3+3)+(3+2) örn. TRT Rep No: 126

Onaltı birimli tartıma genellikle Eskişehir, Antalya, İstanbul ve Artvin gibi illerimizin ezgilerinde rastlıyoruz.

12- Onyedi Birimli Tartım 17/8 (2+2+2+3)+(3+2+3)

13- Onsekiz Birimli Tartım 18/8 (3+2+3)+(3+2+2+3) Sekme barı[7] **örn. TRT Rep. No: 1857**

Bunların dışında örn. TRT Rep. No:1316 *At Gelir* adlı ezgide 18/8 lik tartım (2+2+3+2+2+2+3+2) kümelenişiyle belirtilmiştir. Ancak bu ezginin başına bir dörtlük sus kondurulunca 9/8 lik bir tartımda olabileceği de düşünülebilir.

14- Ondokuz Birimli Tartım 19/8

A- (2+2+2+2)+(3+2+3+3) örn. TRT Rep. No: 1920
B- (3+2+2)+(3+2+2)+(2+3) örn. "Bir Mum Yanar Bir Şişede"[8]
C- (2+2+2+2+2+3+2+2+2+2) örn. TRT Rep. No: 1473

15- Yirmi Birimli Tartım 20/8

A- (3+3)+(2+2+3)+(3+2+2) örn. TRT Rep. No: 662
B- (3+2+2+3+3)+(2+2+3) örn. TRT Rep. No: 1227
C- (2+3+3+2+2+3+3+2) örn. TRT Rep. No: 1314
D- (2+3+3)+(2+2+3)+(2+3) örn. TRT Rep. No: 6
E- (2+3+2+3)+(3+2+2+3) örn. TRT Rep. No: 1222

[7] Örnek için bkz. Ferruh ARSUNAR, *Anadolu halk Türkülerinden Örnekler 2*, CHP Halkevleri Yayımları, Milli Kültür Araştırmaları 5, Ankara, 1948.

[8] Muammer ULUDEMİR, *Türküler 1*, (Eskişehir Bölgesi) Milli Folklor Enstitüsü Yayınları, Fon Matbaası, s.17, Ankara 1970.

16- Yirmi üç Birimli Tartım 23/8
(2+2+2+2+2+2)+(3+2+2+2+2) örn. TRT Rep. No: 647

Bir Yiğit Gurbete Gitse adlı ezginin tek örnek olması hatalı notalamanın yapılabileceğini ya da tesadüf olabileceği fikrini doğurmaktadır. Ancak araştırmamızda tek de olsa rastladığımız her tartımı belirtmek amacında olduğumuz için bu tartımı da gösteriyoruz.

17- Yirmi beş Birimli Tartım 25/8
(2+2+3+2)+(2+2+3)+(2+2+2+3) örn. TRT Rep. No: 467

Bu tartım için elimizdeki tek örnek SARISÖZEN'in derleyerek notaya aldığı *Çaybaşı*" türküsüdür. SARISÖZEN *Türk Halk Musikisi Usulleri* başlıklı kitabında örneğini verdiği türkünün altına; bu tartımın bir tesadüf olduğunu gördüğünü; ancak tek olması açısından örneklediğini belirtmiştir. (16/8 + 9/8)

18- Yirmi yedi Birimli Tartım 27/8
(2+3+2+2+2+3)+(2+2+2+3+2+2) örn. TRT Rep. No: 1467

Ondört ve onüç birimli iki tartımla düzenli olarak art arda gelmesi ile oluşmaktadır. Bu tartım tek örnektir.

19- Yirmi sekiz Birimli Tartım 28/8
(3+2+3)+(2+3+2+3)+(2+3+2+3) örn. TRT Rep. No: 1791

Bu tartım için de elimizdeki tek örnek *Ölüm ile Ayrılık* adlı deyiştir. Ancak; kanımızca ezginin başlangıcından itibaren sekiz birimli tartımların başına bir dörtlük sus konulursa ezgi 9/8 lik olacaktır. Ancak; bir çalışmamızda ezginin 28/4 lük notalandığını ve söyleyenin bunu ısrarla sürdürdüğünü düşünerek belirtiyoruz.

20- Otuz birimli tartım 30/8
(3+2+2+2)+(2+2+2+3+2)+(2+2+2+2+2)[9]

Bu tartımla ilgili tek örnek Mustafa HOŞSU'nun Karadeniz Bölgesine ait derleyip notaladığı *Safiyem* adlı ezgidir. Tek örnek olmasına karşın çalışmamızda belirtiyoruz.

[9] Bkz. Köksal COŞKUN; *Türk Halk Musikisinin Tartımsal ve Düzümsel Yapısına Dizgesel Bir Yaklaşımı,* Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Bitirme Çalışması, İzmir, 1989.

21- Otuz üç Birimli Tartım 33/8
(3+2+3)+(2+3+2+3)+(2+3+2+3+2+3) örn. TRT Rep. No:1791

SONUÇ;

Geleneksel Türk Halk Müziği notalarını incelediğimizde, birden çok tartımın kullanıldığı örneklere de rastlamaktayız. Kimi zaman notaya alanın gerekli müziksel donanımda olmayışından dolayı hatasından, kimi zamansa kaynak kişinin yanlış çalıp söylemesinden dolayı karşımıza bir sorun olarak çıkan ezgilerde düzeltmeler yapılması zorunludur. Özellikle TRT Geleneksel Türk Halk Müziği nota yayınlarında birçok hatalı notalamanın yapıldığı görülmektedir. Tartımların kişilere göre farklı algılanabilmesi gerçeği yanında, bazı ezgilerin başına bir dörtlük sus konulmasıyla daha anlaşılabilir ve doğru hale gelebilir örnekleri görmekteyiz. Örneğin; onbeş dörtlük gösterilen ezgilerin bazılarının başına bir dörtlük sus konulunca rahatlıkla iki dörtlük olabilecekleri gibi. Ezgilerin normal akışlarının bazen bozularak bir ölçü değişik bir tartımın ezginin bir tek yerinde kullanıldığı, ezgilerde de yanlışlık olduğu görülmekte ve bu yanlışlıkların düzeltilmesi yoluna gidilmesi gerektiği belirginleşmektedir.

Geleneksel Türk Halk Ezgilerinin tartım kataloglamasının yapılması da gerekmektedir. Kataloglama da tartımlar birim sayılarına göre sıralanmalı, sonra kendi içlerindeki kümeleniş birim sayı ile gösterilmelidir.

Geleneksel Türk Halk Müziğinin ezgileri, tartımları, kavramları bu müzik türünün özellikleri göz önüne alınarak açıklanmalıdır. Bu yolda bilimsel araştırmalar ve çözümlemeler yapılarak Geleneksel Türk Halk Müziği repertuarı titizlikle incelenmeli, böylece sonuçlara varılmalıdır. Geleneksel Türk Halk Müziği ile ilgili nota yayınlarında görülen tartımların yer aldığı çalışmamız, tartımlar konusunda son söz değildir.

Dileğimiz, oluşturulan birikimle ileride aynı konuda araştırmaların yapılması ve karşılaştırmalı olarak değişik ülke tartımlarıyla, Geleneksel Türk Halk Müziği tartımlarının incelenmesi yolunda çalışmaların başlatılması, çalışmamızda eksik kalabilen noktaların daha az eksikli çalışmalarla tamamlanabilmesidir.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

ANADOLU HALK ŞARKILARI. İstanbul Belediye Konservatuvarı Neşriyatı Defterleri; 1-4, 1926

ARSUNAR, Ferruh. *Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler* 1, 2, 3, CHP Halk Evleri Yayımları. Milli Kültür araştırmaları 4, 5, 6 Ankara 1947 – 1948.

ARSUNAR, Ferruh. *Gaziantep Folkloru*, TC Milli Eğitim Bakanlığı, Eski Eserler ve Müzeler Umum Müdürlüğü Yayımları seri: 2, sayı: 7, İstanbul, 1962.

COŞKUN, Köksal. *Türk Halk Musikisinin Tartımsal ve Düzümsel Yapısına Dizgesel Bir Yaklaşımı*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Bitirme Çalışması, İzmir, 1989.

ORANSAY, Doç. Dr. Gültekin. *Türkiye Yerel Musiki Anıtlarının kataloglanması*, 1. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri, Mifad Yayınları: 9, Ankara Başbakanlık Yayınevi, ss.184–191, 1974.

ORANSAY, Doç. Dr. Gültekin. *Küğ'e Giriş*, Cihan Basımevi, Küğ Yayını, Küçük Sözlük s.430, Ankara, 1977.

ORANSAY, Doç. Dr. Gültekin. *Küğ'e Giriş*, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Küğ Bölümü Çoğaltmaları, No:40, Sayfa:4, İzmir, 1978.

SARISÖZEN, Muzaffer. *Türk Halk Musikisi Usulleri*, Resimli Posta Matbaası Ltd. Şti., Ankara, 1962.

TRT Türk Halk Müziği Nota Yayınları

ULUDEMİR, Muammer. *Türküler 1* (Eskişehir Bölgesi), Milli Folklor Enstitüsü Yayınları:4, Fon Matbaası, Ankara, 1970.

MUZAFFER SARISÖZEN'DEN GÜNÜMÜZE TÜRK HALK EZGİLERİNİN NOTA YAZIM YÖNTEMLERİ

Nevzat ALTUĞ *

GİRİŞ

Ülkemizde Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte diğer birçok alanda olduğu gibi Halk Müziği alanında da oldukça önemli çalışmalar başlatılmıştır. Çeşitli kurum ve kişilerce yapılan çalışmalarda halk kültürü ürünlerinin derlenip arşivlenmesi ve yeni kullanım alanlarının oluşturulabilmesi için yurdun hemen dört bir yanı araştırılıp incelenmeye başlamış, yoğun ve zor koşullarda yapılan çalışmalar sonrasında birçok ürün derlenip değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Türkiye'de ilk kez başlatılan Halk Ezgilerini Derleme çalışmaları şüphesiz ki çok değerli çalışmalardır. Bu çalışmaların başlatılmış olması bile hem bu çalışmaların gelenekselleşmesini sağlamış ve hem de sonradan yapılacak olan benzer çalışmalara bir deneyim kazandırmıştır. Bu tür çalışmaların başlatılması halk kültürüne ait ürünlerinin ne kadar değerli olduğunun kavranmasını sağlamıştır.

Uzun zamandan beri Halk Ezgilerinin derlenmesi konusunda epeyce ortaya atılan görüşler, önceleri çeşitli dergilerde, "Halk dili ve Edebiyatı", "Halk şarkıları", "Asker Türküsü" ,"Dilimiz Müziğimiz" gibi başlıklarla yazı olarak dile getirilmiş ve sonrasında alan çalışmalarına başlanmıştır.**(1)**

Türkiye'de yapılan derleme çalışmalarını bir bütün olarak ele alıp değerlendirmek olası ise de, bu çalışmaları dönemlere ayırarak incelemek daha sağlıklı olacaktır. Yukarıda Sözü edilen görüşlerin yayınlanması ile başlayan derleme düşünceleri, Cumhuriyetin ilanından hemen sonra, yurdun büyük bir bölümüne geziler düzenlenerek bu yörelerden, birçok halk ezgisi notaya ve plağa alınarak derlenmiştir.

* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimi Bölümü

DERLEME ÇALIŞMALARI VE NOTA YAZIM YÖNTEMLERİ

1. 1912-1929 YILLARI ARASINDA YAPILAN ÇALIŞMALAR:

İstanbul Kültür Müdürlüğü tarafından yapılan derleme çalışmaları:

a. Derleme Çalışmaları:

İstanbul Kültür Müdürlüğü tarafından düzenlenmiş ve finanse edilmiş ilk resmi derleme gezisidir. Tarihsel açıdan değeri büyüktür. 1920 yılında kurulan İstanbul Kültür(Hars) Müdürlüğü diğer çalışmalarının yanı, sıra Halk Ezgilerini Derleme etkinliklerinde de bulunarak, Galatasaray Lisesi Müzik öğretmenlerinden Seyfettin Asaf ile kardeşi Sezai Asaf'ı, 1925 yılının yaz aylarında, Batı Anadoluda derleme çalışmaları için görevlendirmiştir. Devlet adına gerçekleştirilen bu ilk derleme gezisi sonunda derlemeyi gerçekleştirenlerce zamanın başbakanına "Musikimiz Hakkında Bir Rapor" başlığı ile derleme gezilerinin aşamalarını yansıtan bir rapor sunmuşlardır.

(2) Bu çalışma daha sonra Milli Matbaa tarafından ***"Yurdumuzun Nağmeleri"*** başlığı ile 1926'da İstanbul'da yayınlanmıştır.

b. Derleme ile ilgili Nota yazımları:

İlk derleme gezisinden sonra yayınlanan "Yurdumuzun Nağmeleri" isimli kitapta 81 halk ezgisinin notası bulunmaktadır. Kitapta; üç bölüm altında toplanan ezgilerin doğru ve gerçek saptama olup olmadığı hakkında kesin bir şey söyleyemeyiz. Ancak; ezgilerin halk müziğinin ezgi yapısına uygun olarak notaya alınmadığı söylenebilir. Şöyle ki: Halk Müziğinde kullanılan küçük aralıkların(koma seslerin) birçoğu, yayınlanmış olan ezgi notalarında görülmemektedir. Ezgiler; batının "Tampere" sistemine göre notaya alınmış, küçük aralıklar belirtilmemiştir. Usul belirtecinde ise, derlemeciler; 9/8'lik usul için: 3/4 3/8 … 9/4'lük için: 3/4 3/2…v.b belirteçler kullanmışlardır.

Derlemeciler, ezgilerin nota yazımlarının bazılarında metronom belirtmişler, bazılarında ise "Yörük", "ağır" gibi belirteçler kullanmışlardır. Bir diğer ayrıntı da: ezgilerin, kimden alındığı ve bazı ezgilerin yörelerinin yazılmadığı görülmektedir.**(3)**

İBK tarafından yapılan derleme çalışmaları:

a. Derleme Çalışmaları:

İstanbul Belediye Konservatuvarı henüz bu adı almadan, daha "Darülelhan" döneminde, halk ezgilerini derlemek için, çeşitli yöntemler uygulamaya başladı. 1922 yılında bit takım anketler düzenleyerek bunları çoğaltıp Milli Eğitim Vekâletince Anadolu'nun çeşitli yerlerine gönderdi. Anketlere gelen yanıtlar ve gönderilen ezgiler yeterince doyurucu bulunmadı. **(4)** Kurum, İstanbul Belediye Konservatuvarı olarak, 1926 yılından başlamak üzere 1929 yılı sonuna dek dört derleme gezisi düzenlemiştir.

b. Derleme ile ilgili nota yazımları:

İstanbul Belediye Konservatuvarı tarafından düzenlenen derleme gezilerinden sonra ***"Anadolu Halk Şarkıları"*** ve "***Halk Türküleri"*** isimli 14 defter yayınlanmıştır. Bu defterlerdeki nota yazımları incelendiğinde şu ayrıntılar görülmektedir: Burada notaya alınmış birçok ezginin, bu gün seslendirilen Halk Müziğinin ezgi yapısını yeterince yansıtmadığını söyleyebiliriz.

Birinci gezide derlenen ezgilerin birçoğu, Geleneksel Türk Sanat Musikisindeki makamsal yapısına benzetilmeye çalışılmıştır. Ezgilerin notalarının başına, makam adı ve usul adları yazılmıştır. **(5)** Bu derleme çalışmasına katılan derlemecilerin, Geleneksel Türk Sanat Musikisi ile ilgili çalışmalar yapan kişiler olması nedeni ile böylesi bir nota yazım yönteminin uygulanmış olması düşünülebilir. Nota yazımlarında, ezginin kimden derlendiği belirtilmemiştir. Birçok ezginin notasının çalgılarla seslendirmeye uygun olarak yazılmadığı görülmektedir. Derlemeciler ezgileri, diyapozon sesine (la5) göre duydukları yerden notaya almışlardır.

2. 1929-1937 YILLARI ARASINDA YAPILAN ÇALIŞMALAR:

a. Derleme Çalışmaları:

Derleme gezilerine olan yoğunluk azalmakla birlikte 1932 yılında Yusuf Ziya Demircioğlu'nun girişimiyle Balıkesir yöresinde bir deleme gezisi düzenlenmiştir. Yine 1932 yılında Ankara Halkevi, Ferruh Arsunar'ın derlediği türküleri ***"Türk Anadolu Halk Türküleri"*** isimli kitapta toplayarak yayınladı. Ferruh Arsunar 1932 yılında Elazığ'a giderek burada dört yıl süreyle çalışmalar yaptı. Bu çalışmalarını: ***"Elazığ Türküleri ve Oyun***

Havaları" 1935***," Ergani Bakır Madeni Türküleri"*** 1935, " ***Tunceli Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik***" 1937, isimli kitaplarda yayınladı.

1936 yılında Macar besteci ve Halkbilimcisi Bela Bartok(1881-1945) Türkiye'ye gelerek Ankara Halkevinde üç konferans verdi.**(6)** Aynı yıl içinde Bartok, A.Adnan Saygun, N. Kazım Akses, U. Cemal Erkin ile birlikte Güney Anadolu yöresinde bir derleme gezisine katıldı.

Bu dönemde A. Adnan Saygun tarafından Karadeniz yöresi ile ilgili çalışmalar yapmış ve bu çalışmalarını "Rize Artvin ve Kars Havalisi saz ve Oyunları hakkında bazı malumat" adıyla 1937 yılında yayınlandı. Ayrıca A. Saygun tarafından "Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon" isimli nota defteri hazırlandı.**(7)**

Bu dönemde A. Adnan Saygun ve Mahmut Ragıp Gazimihal tarafından Halk Müziğinde "Pentatonik" konuları ile ilgili çalışmalar da yapılmışlardır.**(8)**

b. Derleme ile ilgili Nota yazımları:

Ferruh Arsunar'ın hazırladığı Tunçeli Dersim Halk Türküleri isimli kitapta Yörede derlenen ezgilerin notaları (la) kararlı olarak yazılmış, küçük aralıklar kullanılmamıştır.

A. Adnan Saygun'un plaktan çeviri yazımlarını yapmış olduğu "Yedi Karadeniz Türküsü ve bir Horon" daki nota yazımlarında ezgilerin (la) karar üzerinden yazıldığı, kemençe ile eşlik edilen yerlerde bu çalgı için ayrıca bir part yazıldığı görülmektedir. Burada kemençe ezgilerinin de çoğu bölmeleri koşut olmak üzere iki sesli yazılmışlardır. Saygun kendi saptadığı ve açıklamasını yaptığı küçük aralıkları nota yazımlarında kullanmıştır. Tüm çarpma ve süslemeler nota yazımlarında görülmekle birlikte; 7/16…,9/16…,10/16…,8/8…,11/16…lık ölçü kullanımları da görülmektedir.

Bela Bartok'un 1936 yılındaki derleme çalışmaları uzun yıllar el yazmaları olarak arşivlerde tutulmuş ve bu çalşmalar 1976 yılında basılmıştır. **(9)** Bu çok değerli çalışmalarda Bartok'un nota yazım yöntemlerini kısaca şu şekilde özetleyebiliriz: Bartok; derlediği her ezginin künyesini (seslendirici, yaşı, cinsiyeti, yöresi..v.b) çıkarmış, ezgilerin notalarını yazarken de oldukça titiz davranmıştır. Seslendiricilerden çocuk ve kadınlar için (sol) açkısı, erkekler için de (fa) açkısı kullanmıştır. Çoğu ezgilerde ölçü göstergesi yerine

"Parlando" (Konuşur gibi), "Rubato" (geçici olarak tempodan ayrılmak) gibi terimler kullanmıştır. Donanım göstergesi, seslerin tüm ezgi boyunca etkilenmesi durumunda yazılmış, geçici olanlar anında gösterilmiştir. Bazı notaların üzerine ucu yukarı ya da aşağıya dönük olarak küçük ok işaretleri kullanmıştır bunlar, seslerin nota da görüldüğünden biraz daha tiz veya pes olduğunu belirtmektedir. Büyük başlı olarak yazılan bir notaya bağlı olarak yazılan küçük notalar ise; küçük seslerin daha az seslendirileceğini betimlemektedir. Gırtlak sesleri için özel simgeler göstermiş, tüm koyutlular ve ayrıntılar gösterilmeye çalışılmıştır.

3. 1937-1952 YILLARI ARASINDA YAPILAN ÇALIŞMALAR VE MUZAFFER SARISÖZEN

a. Derleme Çalışmaları:

Bu dönemde Mahmut Ragıb Gazimihal ve H. Suphi Karsel, Ankara yöresinde çalışmalar yapmışlar ve bu çalışmalarını ***"Ankara Bölgesi Musiki Folkloru"*** isimli kitapta toplamışlardır. **(10)** Bununla birlikte bu dönemde en önemli çalışmalar Ankara Devlet Konsevatuvarı tarafından gerçekleştirilmiştir. 1937 yılı Ağustos ayında başlayan bu çok önemli derleme gezileri, 1952 yılına dek devam etmiş ve binlerce halk ezgisi derlenmiştir. Muzaffer Sarısözen, 1941 yılında " Seçme Köy Türküleri" ni yayınladı. **(11)**

Ferruh Arsunar 1947 yılın da, Anadolu'nun çeşitli yörelerinden derlemiş olduğu halk ezgilerini, üç cilt halinde ***"Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler"*** adıyla yayınladı. **(12)**

b. Yayınlardaki nota yazımları:

Ankara yöresi ile ilgili çalışmalar sonrasında yayınlanan ezgi notalarında, yeden

Notu, "major hissi veriyor", "minor olmalı, "karcigar makamını hatırlatıyor" …v.b terimlerin kullanıldığı görülmektedir. Ezgilerin birçoğu (la) kararlı olarak notaya alınmıştır. Kaval ezgisinde hız ile ilgili olarak "andante" terimi, Çeçen Oyun havası notasında da sib- mib donanım kullanılmıştır.

Muzaffer Sarısözenin bu gezilerde bulunması ile' hem derleme çalışmaları ve hem de derlenen ezgilerin nota yazımları değişik bir boyut

kazanmıştır. Sarısözen'in hazırladığı ***"Seçme Köy Türküleri"*** isimli kitap: ögrenciler için hazırlanmış bir solfej kitabı niteliğindedir. Halk ezgilerindeki ses dizilerini ve usulleri öğretmek amacı ile halk ezgilerinden örnekler vermiştir. Kitabin solfej bölümünden sonra, halk türkülerinden örnek notalar verilmiştir. Buradaki nota yazımlarında küçük aralıklar yoktur. Bazı türkü notalarının günümüzde kullanılan notalarla aynı olduğunu söyleyebiliriz. Kaleden kaleye, Menteşeli, Efe Türküsü, Ha buradan Aşağı…v.b.

Ferruh Arsunar'in hazırladığı Halk Türkülerinden Örnekler isimli kitaplarda; dikkati çeken en önemli konulardan biri: Bağlama için yazılmış notalarda tek dizek üzerinde yazılan iki ve üç partlı nota yazımlarıdır. Türkmen Bozlağı ezgisinin nota yazımında; Bağlamada yapılmış düzene göre, aynı anda duyurulan sesler bir dizek üzerinde yazılmış ve mızrap vuruşları, çeşitli simgelerle alttan-üstten şeklinde gösterilmiştir. Yine bu notada, ses için ayrı bir part yazılmıştır. (1. kitap). Yine çoğu ezgilerde özellikle Davul'un eşlik ettiği bölmelerde davul için ayrı bir ritm partı yazılmış ve çalgı adı belirtilmiştir. Arsunar'ın hazırladığı bu kitapta dikkat çeken bir başka nota yazımı da: Cengi Harbi ezgisinin notasıdır. Bu nota: İki zurna ve iki davul için yazılmıştır. Zurnalar ayrı dizeklerde 1. Zurna, 2. zurna olarak yazılmış, davullar da yine ayrı ayrı 1. davul ve 2. davul olarak yazılmıştır. Yıldız Türküsünün nota yazımında da yine Ses ve Bağlama için iki ayrı dizek kullanılmış, bağlamanın eşlik ettiği bölmelerde bu çalgı üç partlı olarak yazılmıştır. Ayrıca bu ezginin nota yazımında, tezene kullanan elin parmakla çalgının göğsüne vurulduğu yerler, özel bir ok işaretiyle gösterilmiş ve "fıske" diye belirtilmiştir.

4. 1952-1965 YILLARI ARASINDA YAPILAN ÇALIŞMALAR:

a. Derleme çalışmaları:

Halk ezgilerinin derleme çalışmalarının bu döneminde Muzaffer Sarısözen ve Ferruh Arsunar'ın gerçekleştirmiş oldukları özel derlemelerden ve çalışmalardan sözedilebilir. Ayrıca birçok Halkbilim kuruluşu da bu alanda çalışmalarını sürdürmüştür.

b. Yayınlardaki nota yazımları:

Muzaffer Sarısözen: Kendi çalışmaları ile derlemiş olduğu ezgilerden oluşan ***"Yurttan Sesler "*** adlı bir kitap çıkarttı. **(13)** Bu kitapta Sarsözen'in

"…Aralıklarda görülen farkların koma nispeti, diyez ve bemollere rakam koymak sureti ile işaretlenmiştir. Okullarda bu çeşit rakamlı "arıza" ların yok sayılarak natureline gidilmesi ve sadece üçle gösterilen bemollerin tam bir bemol halinde icrası ehemniyettle göz önüne alınması gereken noktalardandır…" açıklaması yapılmıştır. Kitapta Fa-re-la-si-do karar seslerinde yazılmış ezgiler vardır. Bu ezgiler Halk Müziğinin karakteristik ezgisel akışlarına göre notalanmışlardır. Ancak okullarda seslendirilme yapılacağı düşünülerek, ortalama ses aralığına göre aktarılmıştır. Bu ezgilerin hemen birçoğunun sonradan TRT THM dağarında yeniden yazılarak yer aldığını görmekteyiz. Kitabın sonundaki sözsüz oyun havaları ezgilerinin notaları tek dizekte ve tek partlı olarak günümüz TRT dağarındaki notalarla aynı olduğu görülür.

Muzaffer Sarısözen'in bu dönemde yayınlamış olduğu ***"Türk Halk Musikisi Usulleri"*** **(14)** kitabı o döneme kadar THM ile ilgili olarak yazılmış en önemli ve ayrıntılı eser olarak görülmektedir. Sarısözen, kitabın önsözüne: "…Türküleri notaya alırken, kullanmağa mecbur kaldığımız çeşit çeşit ölçüler ve yeni yeni ritm şekilleri gösteriyor ki, Türk Halk Musikisi, usul bakımından da olağanüstü bir renklilik ve güzellik taşımaktadır…" söylemi ile başlamıştır.

Bu kitap: THM'deki usulleri ayrıntılı bir biçimde ele alarak, hemen her usul için örnek türküler vermiştir. Sarısözen'in bu kitapta yayınlamış olduğu ezgi notalarına baktığımızda: bemol ve diyezlere rakamlar koyarak küçük aralıkları belirttiğini görmekteyiz. Bununla birlikte; "Allı Durna" ezgisi tek dizekte iki ve üç sesli olarak yazılmıştır. Açıklama notunda: "…Kavalcı sanatkârların gerçekten usta olanları, kavalın bünyesindeki armonik sesleri yukarda görüldüğü gibi ayrı ayrı işittirme tekniğini bilirler. Sivas dolaylarında, paralel beşlileri ve oktavları işittirecek suretle çalanlara "kavalı horlatıyo" derler. Konya taraflarında "kavalı sızlatıyor" derler…" açıklamasını yapmıştır.

Kitapta yayınlanan Köçek Havası (Çifte ile) ezgisinin notası da yine iki sesli olarak yazılmıştır. Bu notanın açıklamasını "…Çifte, Zonguldak Ereğli taraflarında kullanılan iki sesli ve nefesli bir çalgıdır, sağda yedi, solda iki perde bulunur, bu iki perde havaya, dizi özelliğine göre dem tutar…" diye yapmıştır. Yine aynı eserde, siyah Perçemlerin ezgisi için "iki sesli-orijinal" açıklamasını yapmış ve ezgiyi iki ayrı dizekte, iki sesli olarak yazmıştır. Üç Ayak Oyun Havası: bağlama düzeninde çalınan bu parça bir dizekte iki ve üç sesli olarak yazılmıştır.

5. 1966 VE SONRASI ÇALIŞMALARA KISA BİR BAKIŞ:

a. Derleme Çalışmaları:

Bu dönemdeki en önemli çalışmaların başında TRT kurumunun 1967 yılında düzenlemiş olduğu derleme gezileridir. Bu gezilere: Muammer Sun, Gültekin Oransay, İlhan Baran, Kemal ilerici, Cengiz Tanç, Veysel Arseven, Ferit Tüzün, Erdoğan Okyay, Sarper Özsan, Ahmet Yürür, Halil oğultürk ve Cenan Akın gibi müzikçiler katılmışlardır. Bu gezilerde elde edilen ürünlerin birçoğu TRT THM dağarında değerlendirilmektedir.

Muammer Uludemir, Eskişehir yöresinde derleme çalışmaları yaparak derlediği ezgilerin notalarını 1970 yılında bir kitap haline getirerek ***"Türküler"*** adı ile yayınlamıştır. **(15)**

Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi, 1976 yılında Urfa yöresinde Halk ezgilerini derleme çalışmaları yapmıştır. Bu yörede derlenen ezgilerin bir bölümü Yaşar Doruk tarafından notaya alınarak ***"Urfa'dan Derlenmiş Türküler ve Oyun Havaları"*** adı ile yayınlanmıştır. **(16)**

Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma Ve Geliştirme Genel Müdürlüğü; 1973 yılından itibaren çeşitli yörelerden derlenerek arşivlenmiş olan Halk Müziği ve Halk Oyunları ezgilerini notaya alarak 1986 yılından itibaren yayımlamaya başlamıştır. Fasiküller halinde yayınlanan Halk Ezgilerinin notaları daha sonra, Ahmet Çakır, Serap Yörükoğlu, Mehmet Öcal, Tanju Ozanoğlu, Esra Aydaş tarafından kitap bütünlüğüne dönüştürülerek, 1993 yılında, ***"Türk Halk Ezgileri II"*** ve 1995 yılında ***"Türk Halk Ezgileri III"*** adları ile yayınlamıştır. **(17)**

Halil Atılgan, derleme çalışmaları yaptığı yörelerdeki ezgileri kitaplar halinde yayınlamıştır. Atılgan; Çukurova yöresindeki çalışmalarını: ***"Çukurova Türküleri I"*** **(18)** ve ***"Murtçu Folkloru"*** **(19)** adları ile yayınladı. Bununla birlikte; Şanlı Urfa yöresinde Mehmet Acet ile birlikte yapmış olduğu derleme çalışmalarını da: ***"Harran'da Bir Türkmen Köyü-Kısas***" adı ile yayınlamıştır. **(20)**

Mustafa Özgül, Salih Turhan, Kubilay Dökmetaş 1996 yılında, ***"Notalarıyla Uzun Havalarımız"*** isimli bir kitap yayınlamışlardır. **(21)** Büyük bir bölümü Halk Müziği Dağarında kullanılan uzun havalardan oluşan bu kitap: uzun havalarla ilgili açıklamaları, sözleri ve notaları içermektedir.

b. Yayınlardaki nota yazımları:

TRT'nin bu dönemde derlemiş olduğu ezgiler, zaman içerisinde, çeşitli sanatçılar tarafından notaya alınarak, TRT dağarına katılmışlardır. Buradaki notaların hemen hepsi tek dizekte ve tek partlı olarak notalanmışlar, sözlü ezgilerde sadece vokal için nota yazımı yapılmış, çalgı eşlikleri yazılmamıştır. Bu notalarda küçük aralıklar için: Sib2, Fa#3, Mib2, Do#3 gibi simgeler kullanılmıştır. TRT Müzik dairesi tarafından dağarda seslendirilecek ezgilerin notaları, belirli bir biçimde yazılarak geleneksel hale gelmiştir. Ezgiler vokal olarak seslendirilebilecek şekilde yazılmışlardır. Birkaç örnek dışında ses ve çalgı için iki dizekte yazılmış nota yoktur.

Bu dönemde yapılan derleme çalışmaları ve yörelerde derlenen ezgilerin notalarını yansıtan yayınları incelendiğimizde, genellikle uygulanan yöntemin aynı olduğu, ezgilerin notalarının, sadece vokal seslendiriciler için yazıldığı ve benzer nota yazım yönteminin sonraki yazımlarda da devam ettiği görülmektedir. Bununla birlikte kimi çalışmalarda, farklı nota yazım uygulamaları olan örneklerden de söz edebiliriz.

Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma ve Geliştirme Müdürlüğünce yayınlanan "Halk Ezgileri II" isimli kitapta: "Göç Havası" ezgisi Veysel Aydın tarafından çalgı için notaya alınmış, çalgısal çalış biçimi gösterilmiştir. Bu notada; çalgının seslendirme sırasında aynı anda tınlatılan tüm tellerdeki sesler gösterilmiştir. Yine V. Aydın tarafından notaya alınmış olan "Gurbetlik Zeybeği" ve "Şenlik Havası" ezgilerinin nota yazımlarında da benzer yöntem kullanılmış, ses'e eşlik eden çalgı için ayrı bir part yazılmıştır.

Notalarıyla Uzun Havalarımız isimli çalışmada: yine Veysel Aydın tarafından notaya alınmış olan "Adını Sevdiğim Avşar Beyleri" ezgisinin nota yazımında çalgısal bölmelerin bazı yerleri iki sesli olarak yazılmıştır. Aynı kitaptaki Salih Urgan tarafından derlenip notaya alınmış olan "Eylen Durnam Eylen" ezgisinin notası ve Sümer Ezgü tarafından derlenip notaya alınmış olan "Geceleri Kalkar Ağlarım" ezgilerinin notaları da çalgısal eşlikleri yazılarak iki sesli olan yerler belirtilmiştir.

SONUÇ

Halk ezgilerinin derleme çalışmaları, yapıldığı günün koşullarına, bilgisine ve yetersiz teknik donanımına karşın başarılı bir şekilde sürdürülmüş olan, üstün hizmetlerdir. Tüm olumsuzlukların büyük emekler harcanarak üstesinden gelinmiş, bu alandaki kültür hazinemiz başarı ile koruma altına alınmıştır. İlk dönemlerde, derlenen ezgilerin nota yazımları işlevsel anlamda pek kullanılmasalar da, o dönemlerin çalışmalarını yansıtan örnek belgeler olarak değerlidir.

Derleme çalışmalarının en önemli dönemi: Muzaffer Sarısözen'le başlar. Sarısözen'in uygulamış olduğu nota yazım yöntemi, halk ezgilerinin yapısını, usul, ses dizisi ve söyleyiş biçimini büyük oranda yansıtmaktadır. Diyez ve bemollere eklemiş olduğu rakamlarla gösterilen küçük aralıklar, Halk müziğinin ses sisteminin ve dizisel yapısının karakteristik anlamda özgün bir müzik olduğunu göstermektedir. Sarısözen'in kurguladığı bu yazım tekniği, sonraki derlemeciler tarafından da benimsenerek kullanılmış ve giderek gelenekselleşmiştir. Bu gün TRT Halk Müziği dağarı, bu derlemecilerin Sarısözen yöntemi ile notasını yazmış olduğu binlerce halk ezgininden oluşmaktadır.

Halk ezgilerinin zengin anlatımı, çeşitli yörelerdeki örneklerin nota yazımlarında, çoğu zaman düzümsel yapıdan arındırılarak ve düz olarak yazıldığı için gösterilememiştir. Seslendirmelerdeki bazı tavırsal çalış ve söyleyiş özellikleri nota yazımlarında yeterince belirtilememiştir. Nota yazımlarındaki bu eksikliğin; Halk ezgilerini seslendirme öğretisinde usta-çırak geleneğini koruma güdüsünden kaynaklanmış olduğu düşünülebilir. Ancak, halen kullanılmakta olan geleneksel nota yazım sistemlerinin de bu tavırsal seslendiriş biçimlerinin yazılabilmesi için yeterli olmadığını söylemeliyiz.

Derlenen ezgilerin nota yazımları yapılırken şu iki konu önemlendirilmeli ve bu yönde çalışmalar yapılmalıdır. Birincisi: Bilimsel anlamda sağlıklı bir Halkbilim belgeliği oluşturmak, ikincisi ise; Derlenen ezgilerin kullanımı ve bunların bilmeyen başkaları tarafından seslendirebilmesine olanak sağlamaktır. Diğer yandan; Bağlama ailesi çalgılarda, kemençede, tulum ve kimi halk müziği çalgılarında geleneksel çalış biçiminden ortaya çıkan bir çokseslilik vardır. Halk ezgilerinin alındığı kişiler, çalgı kullanarak seslendirme yapıyorlar ise, çalgısal eşliğin yazılarak

bu çokseslilliğin İnsan sesi ile seslendirilmek için yazılan notalarla birlikte yazılması gerektiğine inanmaktayız.

Yaşam biçimi değiştikçe, yeni yeni olaylar ortaya çıktıkça, bunlara özgü konulardan oluşan söz, ezgi, dans yaratmaları da devam edecektir. Bu yaratmalar doğaldır ki değişen yaşam biçimiyle birlikte beğenileri de değiştirmiş ve geliştirmiştir. Derlenen ezgilerin günümüz çalgısal seslendirme biçimlerinde, önceki dönemlere göre daha farklı bir anlayışın etkin olduğunu söyleyebiliriz. Seslendirmelerde kullanılan çalgı bireşimleri, çalgılama anlayışı, her çalgının her ezgiyi seslendirmede kullanılabileceği düşüncesi yeni topluluk oluşumlarını gelişmiştir. Ezgilerin doğal olarak seslendirilmesinin yanı sıra, çalgısal anlamda, yeni teknik çalış biçimlerine doğru gidilmekte ve yeni çalgı oturtumlarının denendiğini görmekteyiz.

Başlangıcından günümüze kadar halk ezgilerinin derlenip notaya alınmasını gerçekleştirenler, başta Muzaffer Sarısözen ve halk ezgilerinin derlenip notaya alınmasında emek harcayarak Anadolu kültürünün yaşamına katkıda bulunmuş olan, derlemeci, müzikbilimci, sanatçı ve seslendiricilerden oluşan bu "Yurttan Sesler" topluluğuna saygılarımla.

İzmir, Kasım, 2013

KAYNAKLAR:

(1). " Halk dili ve edebiyatı"Türk Derneği der. Yıl 1 Sayı.6. 1912

"Türk Halk Şarkıları" Halka Doğru Der. Yıl.1 Sayı.43.Ocak 1914

"Asker Türküsü" Yeni Mecmua. Özel Sayı S.80 5.Mart.1915

"Dilimiz Müziğimiz" Necip Asım. Türk Yurdu 7.yıl.C.14 S.157 Mayıs.1918

(2). Bu Rapor Muallimler Birliği dergisinin 1.Yıl, 5. Sayı 1925'de yayınlanmıştır.

(3). Yurdumuzun Nağmeleri.

(4). Gönderilen bu ezgiler Darülelhan tarafından "Anadolu Halk Şarkıları" adlı defterlerden 1 ve 2 de yayınlandı.

(5). Anadolu Halk Şarkıları. Defter 1. Sayfa. 3. Mart. 1926

(6). Bela Bartok'un bu konferansı Halkevince 1937'de basılarak "Halk Musikisi Üzerine" başlığı altında yayınlandı. Ulusoğlu Basımevi-Ankara

(7). İBK Folklor Külliyatı serisinden "Halk Türküleri" 15. Defter.

(8). Türk Halk Musikisinin Tonal Hususiyetleri Meselesi. Numune Mat. İst. 1936

(9). Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi. Bela Bartok. Yayına Haz. Benjamin suchoff. Çev. Bülent Aksoy. Pan Yay. İst. 1991

(10). Ankara Bölgesi Musiki Folkloru. M.R.Gazimihal, H.S. Karsel. Numune Mat. İst. 1939

(11). Seçme Köy Türküleri. M. Sarısözen. Rıza Koşgun Mat. İst. 1941

(12). Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler. Ferruh Arsunar. Ankara. 1947

(13). Yurttan Sesler. Muzaffer Sarısözen. Akın Mat. Ankara. 1952

(14). Türk Halk Musikisi Usulleri. Muzaffer Sarısözen. Resimli Posta Mat. Ankara. 1962

(15). Türküler. Eskişehir Bölgesi. Muammer Uludemir. Fon Mat. Ankara 1970.

(16). Urfa'dan Derlenmiş Türküler ve oyun Havaları. Başbakamlık Basımevi. Ank. 1977

(17). Türk Halk Ezgileri II. Ank.1993, Türk Halk Ezgileri III. Ank. 1995

(18). Çukurova Türküleri I. Halil Atılgan. Adana Valiliği yay. Ank.1998

(19). Murtçu Folkloru. Halil Atılgan. Karahisalı Kaymakamlığı yayını. 2002

(20). Harran'da Bir Türkmen Köyü-Kısas. H.Atılgan, Mehmet Acet.Kültür Bakanlığı.2001

(21). Notalarıyla Uzun Havalarımız. M.Özgül, S. Turhan, K. Dökmetaş. Ank.1996

MUZAFFER SARISÖZEN´DEN GÜNÜMÜZE HALK MÜZİĞİ VE ÇOKSESLİLİK İLİŞKİSİ

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Ali ÖZDEMİR[1]

GİRİŞ:

Toplumların tarihine bakıldığında, her toplumun kendi kültürel mirasının üzerine inşa edilerek geliştiğini görebiliriz. Toplumların varlık alanına çıktığı günden geldiği döneme/zamana kadarki süreçte, yaşadığı tüm deneyimleri kendi içinde olgunlaştırarak geliştirmiştir. Onlar birer dinamik yapılardır ve sürekli değişir ve gelişirler. Bu değişim ve gelişmeler anlık ve birden bire olmazlar. Çoğu kere edinilen birikimler sonucunda kırılmalar yaşanabilir ve yeni yaşayışın ilk evrelerine geçilir. Dolayısı ile eski yaşayıştan hemen kopulamaz ve zaman içerisinde eskinin yerini yenisi almaya başlar.

Cumhuriyetin kurulması sürecinde yeni devletin ve toplumsal yapının inşa edilmesi ihtiyacına bağlı olarak başlatılan çeşitli değişikliklerin biri de müzik alanında gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bir yandan kurumsal yapıyı inşa ederken, öte yandan "Batılaşma" sürecini yürütmeye çalışmışlardır.

O dönemlerin genel ruhuna uygun olarak, yaşamın birçok alanında düşünülebileceği gibi müzik alanında da Ziya Gökalp´in görüşlerinin etkisini görmekteyiz. Cumhuriyetin kuruluşu ve yürütülmesi sürecinde M. Kemal Atatürk´ü bir önder olarak görmekle birlikte ortaya çıkan fikirlerin Ziya Gökalp etkisinde olduğu da anlaşılmaktadır. Gökalp; *"Ulusal müziğimiz, memleketimizdeki halk müziğiyle batı müziğinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk müziğimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı Müziği yöntemlerine göre 'armonize' edersek hem ulusal hem de Avrupalı bir müziğe kavuşuruz"*[2] görüşüne sahiptir. 1923 yılında yazmış olduğu "Türkçülüğün Esasları" kitabındaki bu görüşü, kendi döneminde ve sonrasında yankı bulmuş ve yer yer müzik alanında yapılan değişiklikler bu görüş çerçevesinde ele alınmıştır. Bu görüşü savunanların sayısı günümüzde yok denecek kadar azalmıştır.

Cumhuriyet dönemi müzikteki gelişme ve değişmenin hızlı olduğu bir dönem olarak göze çarpar. Nail Tan, yazmış olduğu "Atatürk ve Türk Folkloru" kitabında Hikmet Şimşek´den aktarmış olduğu bilgiye

[1] Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, GSEB, Müzik Öğretmenliği ABD, Öğretim Üyesi

[2] **GÖKALP, ZİYA**; "Türkçülüğün Esasları" İnkılâp ve Aka Yay. İstanbul 1978, s.127-128

göre*;"Atatürk'ün Batı Müziğini yayma ve Öğretmeyle ilgili olarak çalışmaları şunlardır:*

- *Muzika-yı Humayun İstanbul'dan Ankara'ya nakledilerek Riyaseti-Cumhur adını almıştır.(1924)*

- *Müzik Öğretmeni yetiştirmek amacı ile Musiki Muallim Mektebi açılmıştır.(1924) Bu okullarda yetişen öğretmenler Batı Müziğine dayalı öğretim yapmışlardır.*

- *1927 yılından itibaren Avrupa'ya müzik öğrencisi gönderilmiştir. Cemal Reşit Rey; Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar, gibi tanınmış kompozitörlerimiz bu imkândan faydalanmışlardır.*

- *Alman müzikolog Paul Hindemit'in yardımlarıyla Ankara Devlet Konservatuarı Kurulmuştur. (1936) Devlet Opera ve Balesinin, Devlet Tiyatrolarının, Senfoni Orkestralarının sanatçı kadrolarının büyük bir bölümü bu okuldan yetişmiştir."*[3]

A. Adnan Saygun 08.12.1931 tarihinde yazmış olduğu bir makalesinde o yıllarda yapılan müzik üzerine tartışmaların ana başlıklarını şu şekilde tespit etmiştir;

1. "Milli musikiye giden yolda "halk türküleri" bize en iyi kılavuzdur. Onlardan istiane ve istifade etmek lazımdır. Bu da türküleri armonilemek, üzerlerinde tevsiler yapmakla kabildir.

2. Alaturka, şark, Bizans, tekke, v.s. musikisi ismini alan musiki bizim malımız değildir. Binaenaleyh bunun üzerine düşünmek bile caiz olmaz.

3. *Başka türlü düşünmek hatadır."*[4]

Saygun bu tespitleri yaptıktan sonra bu üç maddeye de karşı çıkmış ve eleştirmiştir. *"Sanatkârın 'kültürünü artırmak ve görüşünü geliştirmek'maksadı ile türkülerden istifade etmesi tabiidir. Fakat bu bence*

[3] **TAN, NAİL**; "Atatürk ve Türk Folkloru", Folklor Araştırmaları Kurumu Yayınları 7, 1981

[4] **SAYGUN, A. ADNAN;** (Makalede A. Adnan Olarak Yazılmıştır); "Kompozitörün Çalışmasına Dair", **Musiki Muallim Metebi Mecmuası,** Sayı.1 01.04.1934 Ankara

gayeye varmak için gayri kâfidir."[5] Diyerek bir anlamda Gökalp´in düşüncelerine katılmadığını da belirtmektedir.

Atatürk´ün 1 Kasım 1934 yılında meclis açış konuşmasında müzik ile ilgili şunları söylemiştir;

"*Arkadaşlar,*

Güzel sanatların tümünde, ulus gençliğinin ne denli ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır, Ancak, bunda en çabuk, en önde görülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.

Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu güzeyde Türk ulusal müziği yükselebilir, evrensel musiki içinde yerini alabilir.

Kültür İşleri Bakanlığının buna, değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim."[6]

Atatürk´ün müzik üzerine söylediği bu görüşleri döneminde farklı farklı algılanmış ve derlenen halk ezgileri çokseslendirilerek (armonize edilerek)yeni toplumun müziğinin yaratılacağı düşünülmüştür. Ancak zaman içerisinde konunun bu olmadığı da anlaşılmıştır.

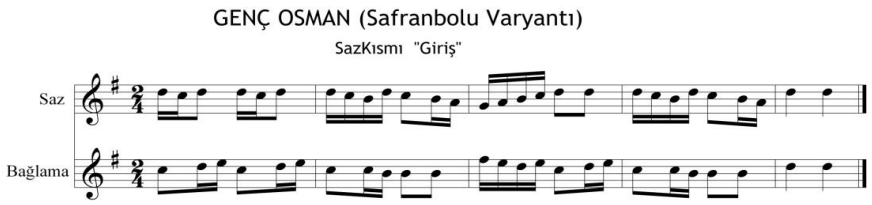
Bunlara daha eklemeler yapılabilir. Kurumsal ve içerik olarak Batı Müziğine yönlenme yeni kurulmaya çalışılan toplum açısından bir gereklilik olsa da, geleneksel müziklerin bir kenara yitilmesi veya batı müziği içerisinde yer verilmeye çalışılması doğru görünmemektedir.

ÇOKSESLİLİK ÜZERİNE GÖRÜŞLER:

Cumhuriyetin ilanını takip eden yıllar içerisinde halk müziği alanında çalışan birçok müzik adamı Anadolu'da derlenen ezgilerde çokseslilik unsurlarını var olduğunu ispata çalışmışlardır. Sadi Yaver Ataman "Dem Tutma Meselesi" başlıklı yazısında dem tutmayı çokseslilik olarak görerek şu açıklamada bulunmuştur;*"... Avrupa´da polyphoninin menşei gibi kabul edilmiş olduğunu gördüğümüz "dem" tutma hadisesi hakkında hususiyetleri*

[5] A.g.e.

[6] **ÜLKÜ**; "Gazi´nin Büyük Millet Meclisini Açma Nutku", **Ülkü Halk Evleri Mecmuası**, Sayı 22, Cilt 4, Birincikanun 1934

anlattım… "Dem" tutma hadisesi, karar perdesi ile kararın en tiz perdesi üzerinde fasılalarla değiştirilerek esas sazcıya karar perdesini kaybetmemesi için gösterilen uzun ve devamlı seslerden ibaret gibi görünür."[7] Daha sonraki yıllarda Ataman "Türk Halk Müziğinde Çok Seslilik Meselesi" başlığı altında seri üç makale yayınlamıştır.[8] Burada Davul-Zurna icralarında çift zurnacının olması ve birinin esas diğerinin demci olarak yaptıkları icralardaki çokseslilikten söz etmektedir. Öte yandan yine nefesli çalgılardan çifte çalgısından demin varlığı ve bağlama tipi çalgıların çalınışlarından meydana gelen çokseslilikten söz etmektedir. Sonuç bölümünde ise şu tespiti yapmaktadır; *"Kısaca tespit etmeye çalıştığım noktalar öyle sanıyorum ki, Türk halk musikisinde çokseslilik bulunduğunu ispata az çok (ironi yaparak) medar olmuştur"* diyerek şu örneği de vermiştir:

MUZAFFER SARISÖZEN VE HALK MÜZİĞİNDE ÇOKSESLİLİK

Muzaffer Sarısözen de halk müziğinde çokseslilik konusunda bir dizi makaleler yayınlayarak konunun ispatı içerisine girmiştir. Bunlardan ilkini 1940 yılında Güzel Sanatlar Dergisinde "Çoksesli Müzik ve Bağlamalar" başlığı altında ele almıştır. Sivas´ta 1925-1926 yıllarında halk şarkılarını toplarken karşılaştığı bağlama çalmalarında ortaya çıkan çokseslilige vurgu yaparak, "Şehir Bağlamaları" ve "Köy Bağlamaları" olarak ayırdığı bağlamalarda çokseslilik konusunu şu cümlelerle açıklamıştır; *"...yaptığım araştırmalarla, bağlamalardaki polifoninin başlıca iki tip gösterdiği sabit oldu:*

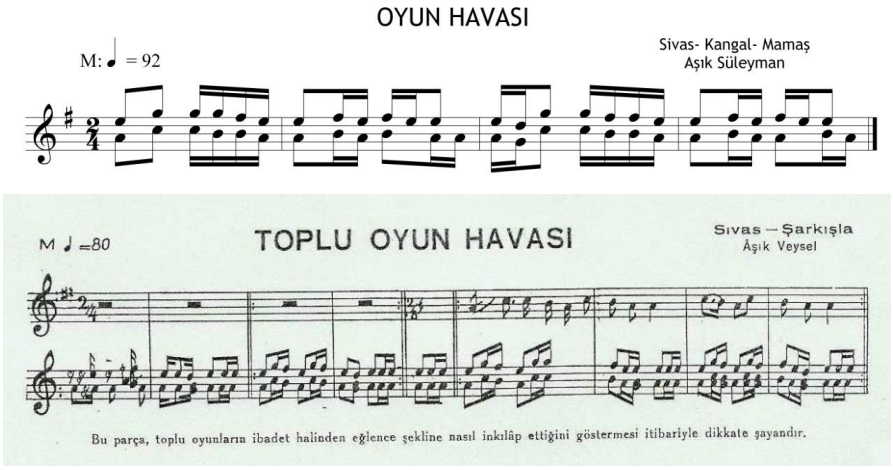
[7] **ATAMAN, S. YAVER**; "Dem Tutma Meselesi", **Musiki ve Sanat Hareketleri Dergisi**, Sayı 4-5, 1. Ve 2. Kanun 1934-35

[8] **ATAMAN, S. YAVER**;"Türk Halk Musikisinde Çokseslilik Meselesi", Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, Sayı, 22, 23, 24, 1951

1. Şehir bağlamalarındaki, basit bir "Homofon"[9] (Bir melodiye diğer seslerin sabit bir şekilde refakati manasına kullanıldı) şekil gösteren çokseslilik.

2. Şehirden uzakta kalan halk sanatkârlarının bağlamalarında yaşayan ve diyatonik karakter gösteren çokseslilik.

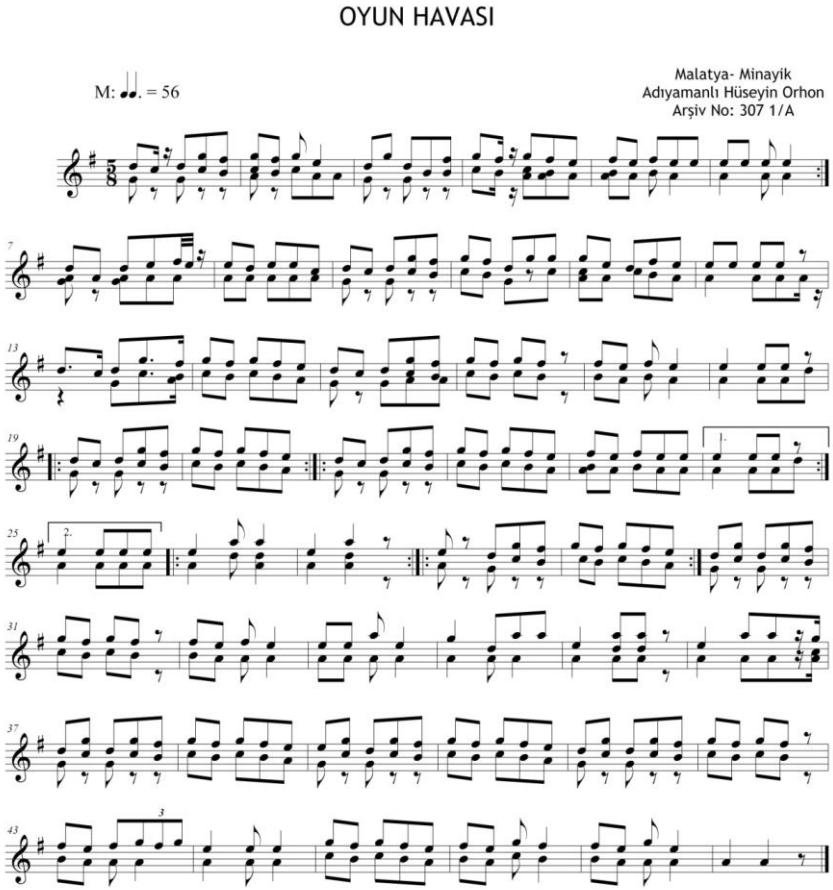
…

Şehir tesirinden uzakta yaşayan halk sanatkârlarının bağlama çalışları pek enteresandır. Şehir bağlamacıları esas itibariyle tek melodiye ehemmiyet verdikleri halde onlar, sesleri ayrı ayrı iki melodinin aynı zamanda kulağa çarpmasından zevk alırlar. (İki sesin aynı zamanda işitilmesini halk "tellerü çüft sızlatmah" tabiriyle ifade eder."[10]

OYUN HAVASI
M: ♩ = 92
Sivas- Kangal- Mamaş
Aşık Süleyman
M ♩ =80
TOPLU OYUN HAVASI
Sivas — Şarkışla
Âşık Veysel
Bu parça, toplu oyunların ibadet halinden eğlence şekline nasıl inkılâp ettiğini göstermesi itibariyle dikkate şayandır.

Sarısözen, Ahmet Kutsi Tecar tarafından Sivas´da kurulmuş olan *"Sivas Halk Şairleri Koruma Derneği´nin 17 halk şairini bir araya toplayarak ilk bayramı (1932) bu ciheti yeteri derecede aydınlattı. Şehirlerle şehir uzağındaki bağlamacılar yan yana geldikleri zaman, polifoni bakımından, her iki tarafın da ayrı ayrı karakterde bulunduğu ortaya çıktı.*

[9] ***Homofon; Homophonie****; (Yun) Bir melodinin eşlik partileriyle ya da akorlarla desteklenmesi halinde seslerin uyum sergilemesi.* **SAY, AHMET**; **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ans. Yayınları, Ankara 2005

[10] **SARISÖZEN, Muzaffer**; "Çoksesli Müzik ve Bağlamalar" **Güzel Sanatlar Dergisi**, MEB yayınları, Sayı 2 s.117 Ankara 1940

Artık anlaşılmış oluyor ki şehir tesirinde uzakta kalan halk arasında muvazi (paralel)[11] *beşlilerin kurduğu bir nevi çokseslilik yaşamaktadır. Hadisenin en ehemmiyetli cephesi, bağlamalardaki bu çokseslilik yalnız şehir uzaklarında yaşaması ve şehir halkının bundan haberdar olmaması teşkil ediyordu. Bunun çok uzak bir maziden, an´ane halinde, zamanımıza kadar geldiğine artık tereddüt edilemezdi."*[12]

Sarısözen bunların yanı sıra Ortaasya Türkmenlerinin bağlamalarında da çokseslilik var olduğunu iki Rus Müzikologun (Kendi yazdığı şekilde-Uspenski ve Beylayef) yazmış oldukları bir kitapta bulunduğunu Mahmut Ragıp Gazimihal´den edinmiş ve şu açıklamayı yapmıştır:

[11] **ÖZÖN, MUSTAFA, NİHAT**; **Osmanlıca-Türkçe Sözlük**, İnkılâp ve Aka Yay. Ankara 1979

[12] **SARISÖZEN**; a.g.e.

"içerisinde 115 parça Türkmen melodisi bulunan bu eserin mütalaasıyla, mevzuumuzu ehemmiyetle ilgilendiren şu iki neticeyi elde etmiş olduk;

1. Ortaasya Türkmenlerinin Dütar (bizdeki ikitelli) adını verdikleri bağlamalarda da paralel kent ve kartların (beşli ve dörtlülerin) kurduğu çokseslilik halen yaşamaktadır.

2. Türkmen bağlamalarında görülen bu nevi çokseslilik, bu müelliflere (kitap yazarı) de (diyafoni) musikisini hatırlatmıştır.

Şu halde bir taraftan Ortaasya, bir taraftan Küçükasya Türklerinin bağlamalarından derlenen malzeme birbirinin aynı idi.[13]

Bu açıklamalardan sonra iki telli bağlamalar ile üç telli bağlamalar arasında bir karşılaştırma yaparak, iki telli bağlamaların dörtlü ve beşliler ile monotonluk oluşturduğunu, üç telli bağlamaların ise farklı şekilde kullanılmakta olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca bağlamaya üçüncü telin 12. Yüzyılda eklenmiş olma ihtimalini belirtmiştir.

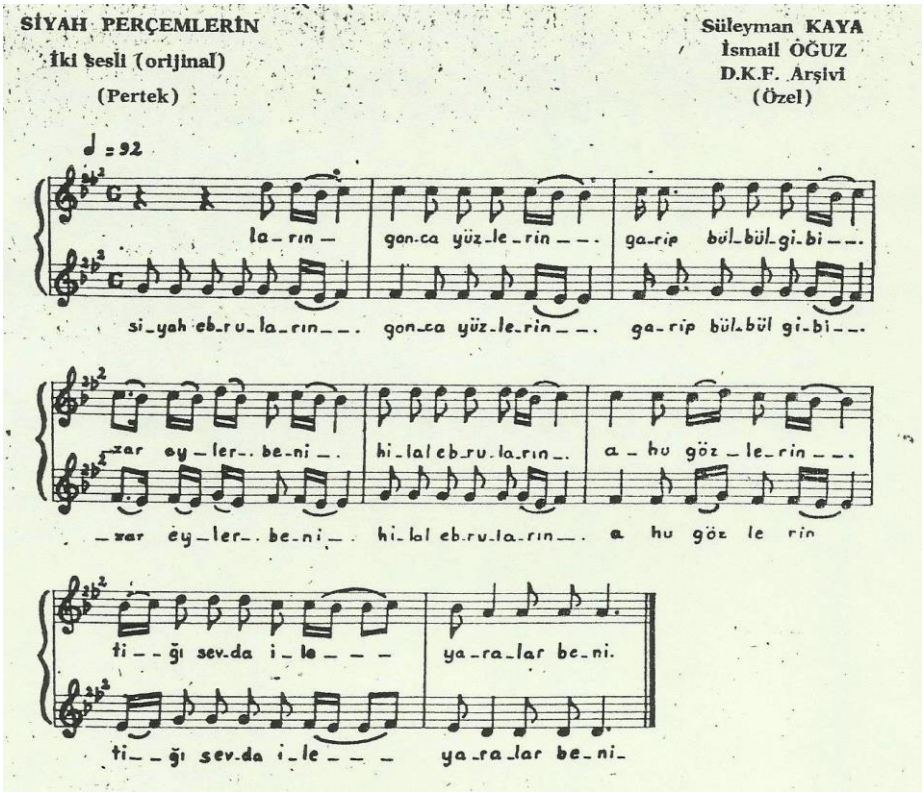
Sarısözen bu çalışmasından iki yıl sonra "Kaval, Tulum, Çifte" başlığı ile yazdığı makalesinden, bu çalgıların çalınışında ortaya çıkan çokseslilliği açıklamıştır. Özellikle kavalın "Horlatma" olarak adlandırılan çalınmasında duyulan armoniklerden söz etmiş ve armoniklerin duyurulmasının (horlatma olarak çalınması) bir ihtiyaç sonucu oluştuğunu vurgulamıştır. Keza tulumun çalınmasında "Parmak Değiştirme Tekniği" ile ikili, üçlü, dörtlü ve beşli aralık taşıyan çokseslilliğin oluştuğunu belirmiştir. Zonguldak ve Ereğli çevresinde rastlamış olduğu Çifte´nin ise iki seli bir çalgı olduğunu belirmiş ve iki çiftecinin birlikte çalması durumunda ise birinin asıl ezgiyi çaldığı sırada diğerinin ona eşlik eder. [14]

Ülkü dergisinde birer sene arayla "İki Sesli Halk Müziği" başlığıyla yayınladığı makalelerinde ise halk ezgilerinde rastladığı çokseslilliğin başka bir boyutuna vurgu yapmaktadır. Bu ezgiler sözlü olarak iki farklı sesten okunmuş ezgilerdir. Yayınladığı iki ezgi de Tunceli- Pertek- Ulupınar köyünden 1319 (1900) doğumlu Süleyman Kaya ile Hozat´ın Yalnızağaç köyünden 1317 (1898) doğumlu İsmail Oğuz´dan alınmıştır. *Sarısözen, "1944 de plağa alınan bu türkünün, kolay anlaşılması için, saz kısmını bir tarafa*

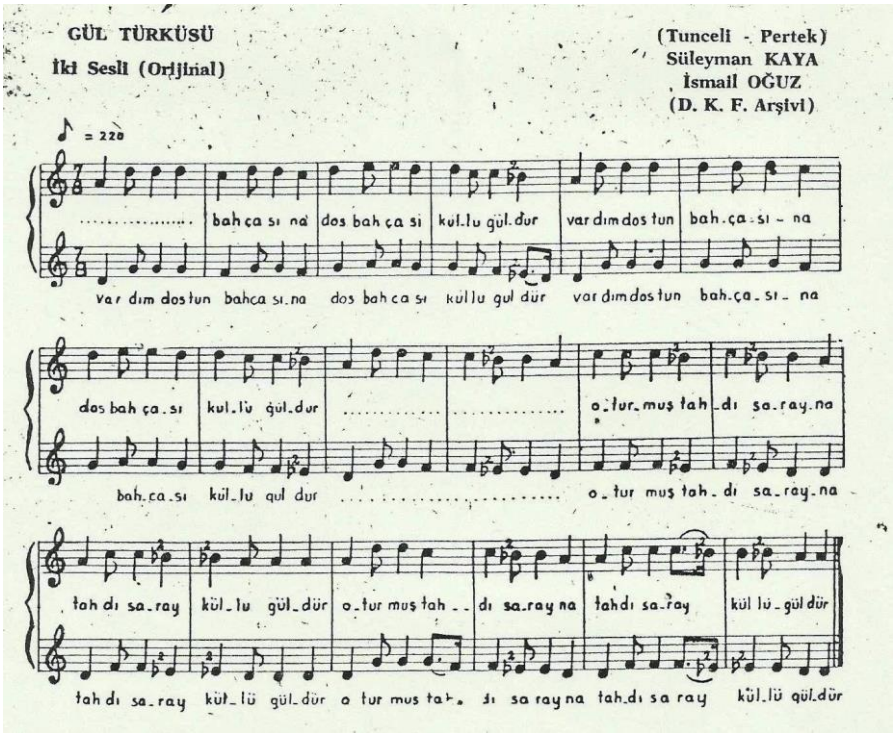
[13] **SARISÖZEN**; a.g.e.

[14] **SARISÖZEN;** "Kaval, Tulum, Çifte", **Güzel Sanatlar Dergisi**, MEB yay. Sayı 4 s.106, Ankara 1942

bırakarak vokal halinde kulağa gelen seslerini notaya aldık."[15] Açıklamasını yapmaktadır.

İki sesli halk türkülerle ilgili olarak yapmış olduğu bir diğer tespit ise bağlamalardaki çokseslilik konusundaki yapmış olduğu tespitle aynı paralelde olduğu görülmektedir. Çokseslilik, *"...şehir müziği tesirinden uzakta kalan halk arasında yaşamakta olduğunu tespit etmiş bulunuyoruz"* diyerek açıklık getirmiştir.

SİYAH PERÇEMLERİN
İki Sesli (orijinal)
(Pertek)
Süleyman KAYA
İsmail OĞUZ
D.K.F. Arşivi
(Özel)
♩ = 92
si_yah eb_ru_la_rın_ _. gon_ca yüz_le_rin_ _. ga_rip bül_bül gi_bi_ _.
_zar ey_ler_. be_ni_. hi_lal eb_ru_la_rın_. a hu göz le rin
ti_ _ğı sev_da i_le_ _ _ ya_ra_lar be_ni_

[15] **SARISÖZEN**; "İki Sesli Halk Müziği" **Ülkü Dergisi**, Yeni Seri 115, Ankara 1945


GÜL TÜRKÜSÜ
İki Sesli (Orjinal)
(Tunceli - Pertek)
Süleyman KAYA
İsmail OĞUZ
(D. K. F. Arşivi)
♪ = 220
bah ça sı na dos bah ça sı kul.lu gül.dür var dım dos tun bah.ça.sı - na
var dım dos tun bahça sı.na dos bah ça sı kul lu gul dür var dım dos tun bah.ça.sı - na
dos bah ça.sı kul.lu gül.dur o.tur.muş tah.dı sa.ray.na
bah.ça.sı kül.lu gul dur o.tur mus tah.dı sa.ray.na
tah dı sa.ray kül.lu gül.dür o.tur mus tah dı sa ray na tah dı sa ray kül.lü gül.dür
tah dı sa.ray kül.lü gül.dür o tur mus tah dı sa ray na tah.dı sa ray kül.lü gül.dür

Sarısözen, 1962 yılında yayınladığı "**Türk Halk Musikisi Usulleri**" adlı kitabının 70. Sayfasında çokseslilik konusunda yazmış olduğu makalelerinin bir özetini yapmış ve çokseslilliğin batıdan çok doğuyu ilgilendirmekte olduğunu ve hatta çokseslilliğe geçiş devrinde Türklerin ön planda olduğunu savunmuştur.[16]

Genel olarak Sarısözen´in yazdıklarını toparlarsak şu sonuçları çıkartabiliriz:

1. Cumhuriyet döneminde yapmış olduğu derleme çalışmalarında "zamanın ruhuna uygun olarak" Gökalp´in müzik üzerine görüşlerinden etkilenmiş olacak ki; çokseslilik konusunda duyarlı davranarak bağlamalar başta olmak üzere diğer halk çalgılarının ve vokallerin çoksesli icralarını belirlemiş, halk müziği içerisinde yer almakta olduğunu savunmuştur.

2. Halk müziğinde rastlanan çokseslilliğin şehirlerden uzakta, köylerde olmakta olduğunu belirterek, bir anlamda halkın çokseslilliği daha önceden farkında olarak icra ettiklerini vurgulamaya çalışmıştır.

[16] **SARISÖZEN**; "Türk Halk Musikisi Usulleri", Resimli Posta Mat. Ankara 1962 s.70

3. İdeasını biraz ileriye taşıyarak çokseslilığin Türklerden batıya geçtiği vurgusunu yapmıştır.

GÜNÜMÜZDE HALK MÜZİĞİ VE ÇOKSESLİLİK

Çokseslilik terim olarak Yunanca'da "Poly - çok, phoné - ses" Polyphoné-çokses anlamına gelmektedir.[17] Genel anlamıyla en az iki farklı sesin bir anda duyulması ile oluşan atmosfer, çokseslilik olarak adlandırılabilir. Ancak; böyle bir adlandırma kastedilen anlamda bir çokseslilik için yeterli görünmemektedir. Çünkü çokseslilığin de kendi içerisinde birçok tanımı yapılabilmektedir. Bu tanımlardan bazılarını sıralarsak:

a. Gerçek Çokseslilik: " Başka başka seslerin, teorik uygulamalar ve kompozisyon bilimi doğrultusunda, üst üste istif edilmesiyle elde edilen bir anda seslendirilmelerinin devamı süresince oluşan çoksesli atmosfer ve böyle bir atmosferin meydana gelmesine imkan sağlayan temel dokudur."[18]

b. Geçici Çokseslilik: Gerçek çokseslilik tanımında açıklandığı gibi olmayan fakat, yatay müzik cümlesine bir an da olsa ses veya ses yumaklarının(akor) katılmasıyla oluşan atmosfer olarak düşünebiliriz. Yaratılan bu atmosferde ortaya çıkan tınısal doku sürekli olmayıp, bıraktığı etki açısından geçici bir çokseslilik ortamını yaratması durumu olarak düşünebiliriz.[19]

c. Rastgele Çokseslilik (Doğaçlanmış Çokseslilik) : Var olan yatay ezgi cümlelerine, seslerle veya ses yumakları ile rastgele eşlik edilmesi sonucunda ortaya çıkan atmosferdir. Bu türden örneklere daha çok halk ozanlarının bağlama çalışlarında veya çeşitli nedenlerle bir araya gelerek (Örneğin; Alevi inanışındaki -Cem Ayini-) okudukları ilahilerde, deyişlerde ve semahlarda rastlanmakta olduğu araştırmacılarca saptanmıştır.[20]

Halk ozanlarının bağlama çalmaları teknik açıdan bilinçsiz olsa bile, bireysel estetik anlayışları ile biçimlenen çalma şekilleri, zengin bir tınısal dokunun oluşmasını sağlamaktadır.[21]

---

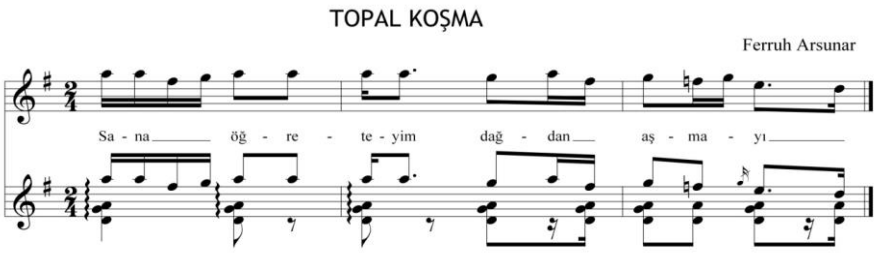
[17] **GAZİMİHAL**, M. Ragıp; Musiki Sözlüğü, Milli Eğt. Basımevi, İst. 1961

[18] **ALTAR, C. Memduh**; "Müzikte Neden Çokseslilik", Erdem (ayrıbasım)Atatürk K.Dil ve Tar. Yük. Kur. Atatürk Kültür Merkezi, Ank.1987, C II, Sayı. VI, s 749

[19] **ÖZDEMİR M. Ali**; "Bağlamanın Solo Bir Çalgı Olarak Çoksesli Kullanımı", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniv. Fen Bil. Enst. İst. 1992

[20] **SALCI, V. Lütfi**, Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisi'nde Armoni Meseleleri, Nümune Mat. İst 1940

[21] **ÖZDEMİR M.Ali**; a.g.e s.29



22

d. Gizli Çokseslilik: Çokseslilği meydana getiren ses yumaklarının, farklı ritmik (tartımsal) hareketlerle yatay olarak (arpej) duyulması sonucu oluşan durum olarak tanımlanabilir. Ses yumağını oluşturan bir sesin çalınması ve diğer seslerin farklı sürelerle bu sesi takip etmesi ile başlayan, ilk çalınan sesin ortaya çıkan ezgisel yapıda gizlice varlığını hissettirmesi durumudur. Diğer bir deyişle; ses yumağını oluşturan seslerin, ustaca yatay olarak kullanılması(arpejlenmesi) sonucu, hem ezgisel olarak ve hem de toplu bir duyum olarak işitilmesi olarak tanımlanabilir.[23]

Günümüzde halk müziği icralarına baktığımızda çoğu kere popüler kültürün etkisi altına girmişti. Gelenek haline gelmiş olan icra şekillerinden uzaklaşmaya başlamıştır. Çokseslilik adı altında yapılmakta olan birçok çalışma istendik düzeyde olamamaktadır.

Halk Müziği geleneksel bir müzik türüdür. Çeşitli alt kültürlerin farklı yaşayışlarından kaynaklanarak süregelir. Çağdaş, uygar bir toplumun oluşmasında etkileyici rolünü ortaya koymak gerekir. Geçmişte de önerildiği üzere "Çağdaş Türk Müziği"nin yaratılmasında Halk Müziği'nden yararlanmak gerekir. Halk Müziği'ni çokseslendirerek çağdaş topluma ulaşma gibi ayakları yere basmayan düşünceler günümüz açısından geçerliliğini yitirmiş görünmektedir. Eğer söylendiği gibi olsaydı, yapılacak işlem çok kolay olurdu. Yani; bestecilerce halk ezgileri çokseslendirilir ve böylece çağdaş topluma ulaşılmış olurdu. Böyle bir düşünce biçimi gerçekçi görünmemektedir.

Sonuç olarak; Halk Müziği kendi gerçeği çerçevesinde (yukarıda yaptığımız tanımlardan hareketle) bir yönü ile"Rastgele Çoksesli/Doğaçlanmış Çoksesli" geleneksel bir müzik türüdür. Geleneksel yaşamında da bundan daha fazlasına gereksinme duyacağını da

[22] **ARSUNAR, Ferruh**; "Topal Koşma", Ülkü dergisi, Seri III Cilt 1 Sayı 5 Ankara 1947

[23]**ÖZDEMİR M.Ali;** a.g.e. s.31

düşünmüyorum. Ancak yaratılacak yeni ve özgün yaratılara bir başlangıç oluşturabileceğine inanmaktayım.

Sarısözen´den günümüze Bağlama ve çokseslilik konusunda birçok çalışmanın yapıldığı bilinmektedir. Bu çalışmaların ortaya çıkmasında araştırmacılar Sarısözen´in yaptıklarını referans olarak göstermekte ve bu çalışmaların devam etmesi konusunda da fikir öne sürülmektedir.

"Bağlamanın Solo Bir Çalgı Olarak Çoksesli Kullanımı" konulu yapmış olduğum Yüksek Lisans çalışmasında da Muzaffer Sarısözen´in yazdıkları bizler ışık tutmuştur. Erdal Tuğcular, Ertuğrul Bayrakta, Nevzat Altuğ gibi isimlerini sayamayacağım daha birçok araştırmacı ve akademisyen bağlama, halk çalgıları ve halk müziğinde çokseslilik konularında çalışmalar yapmış ve yapmaya da devam etmektedirler.

KAYNAKÇA

ALTAR, C. Memduh; "Müzikte Neden Çokseslilik", **Erdem (ayrıbasım)Atatürk K.Dil ve Tar. Yük.Kur.** Atatürk Kültür Merkezi, Ank.1987, C II, Sayı. VI, s 749

ARSUNAR, Ferruh; "Topal Koşma", **Ülkü dergisi**, Seri III Cilt 1 Sayı 5 Ankara 1947

ATAMAN, S. Yaver; "Dem Tutma Meselesi", **Musiki ve Sanat Hareketleri Dergisi**, Sayı 4-5, 1. Ve 2. Kanun 1934-35

ATAMAN, S. YAVER;"Türk Halk Musikisinde Çokseslilik Meselesi", **Türk Folklor Araştırmaları Dergisi**, Sayı, 22, 23, 24, 1951

GAZİMİHAL, M. Ragıp; **Musiki Sözlüğü**, Milli Eğt. Basımevi, İst. 1961

GÖKALP, Ziya; "**Türkçülüğün Esasları**" İnkılâp ve Aka Yay. İstanbul 1978, s.127-128

ÖZDEMİR M. Ali; "**Bağlamanın Solo Bir Çalgı Olarak Çoksesli Kullanımı**", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniv. Fen Bil. Enst. İst. 1992

ÖZÖN, Mustafa, Nihat; **Osmanlıca-Türkçe Sözlük**, İnkılâp ve Aka Yay. Ankara 1979

SALCI, V. Lütfi, **Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde Armoni Meseleleri**, Numune Mat. İst 1940

SARISÖZEN, Muzaffer; "Çoksesli Müzik ve Bağlamalar" **Güzel Sanatlar Dergisi**, MEB yayınları, Sayı 2 s.117 Ankara 1940

SARISÖZEN; "İki Sesli Halk Müziği" **Ülkü Dergisi**, Yeni Seri 115, Ankara 1945

SARISÖZEN; "Kaval, Tulum, Çifte", **Güzel Sanatlar Dergisi**, MEB yay. Sayı 4 s.106, Ankara 1942

SARISÖZEN; "Türk Halk Musikisi Usulleri", Resimli Posta Mat. Ankara 1962 s.70

SAY, AHMET; **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ans. Yayınları, Ankara 2005

SAYGUN, A. Adnan; "Kompozitörün Çalışmasına Dair", **Musiki Muallim Mektebi Mecmuası,** Sayı.1 01.04.1934 Ankara

TAN, NAİL; "**Atatürk ve Türk Folkloru**", Folklor Araştırmaları Kurumu Yayınları 7, 1981

ÜLKÜ; "Gazi´nin Büyük Millet Meclisini Açma Nutku", **Ülkü Halk Evleri Mecmuası**, Sayı 22, Cilt 4, Birincikanun 1934

TARİHSEL VE TOPLUMSAL SÜREÇTE MUZAFFER SARISÖZEN'İN KONUMU VE ÇALIŞMALARININ ÖNEMİ

Yrd. Doç. Dr. Yavuz DALOĞLU
Müzikolog - Editör

Sayın Başkan ve Kıymetli Meslektaşlarım,

Türk milletinin seçkin evlâdı merhûm *Muzaffer Sarısözen*'i, yitirişimizin 50. yılında rahmet, minnet ve gurûrla anarak sözlerime başlıyor ve de O'nun adına bu anlamlı sempozyumu düzenleyen T. C. Sivas Valiliği'ne teşekkür ve şükrânlarımı sunuyorum.

Musikici, derlemeci ve yazar olarak *Muzaffer Sarısözen* kimdir, neler yapmıştır, Türkiye toplumunun çağdaşlaşma ve milletleşme serüveninde nerede konumlanmıştır, eylemleriyle hangi çağın ve nasıl bir dünya görüşünün sözcüsüdür?

Huzûrunuzda bu sorulara yanıt bulmaya çalışacağım.

Târihsel ve Toplumsal Süreçte Muzaffer Sarısözen'in Konumu ve Çalışmalarının Önemi

Aydınlanmanın Kaynakları

Şurası kesin bir gerçekliktir ki, hiçbir şahıs târih sahnesine tek başına çıkmamış ve hiçbir olay da târih sahnesinde tek başına oynanmamıştır. Her olay ve şahıs öncülleri ve ardıllarıyla bütünlük oluşturur. Dolayısıyla toplum yaşamında, başta ekonomik, siyâsal, toplumsal, kültürel ve sanatsal; kısacası her şeyde süreklilik vardır. Bu doğrunun altını çizerken, doğaldır ki, "değişme ve gelişme" kavramları söz konusu olduğunda, farklı coğrafyalarda farklı süreçlerin ve modellerin de işleyebildiğini göz ardı etmemeli, ancak benzerlikleri ve koşutlukları da görebilmeliyiz. Bu bağlamda, *Muzaffer Sarısözen*'i anlamaya çalışacaksak, ilk saptamamız gereken, *Sarısözen*'in biçimlenişinin düşünsel ve eylemsel kaynaklarını hem evrensel, hem de yerel niteliğiyle saptama zorunluluğudur. Çünkü bu kaynaklar ve eylemleri, O'nun târih içindeki biçimlenişini, konumunu ve üstlendiği rolü ortaya koyacaktır.

Avrupa'da, "Aydınlanma Çağı"nın öncülü kuşku yok ki, XVII. yüzyılın "Akıl Çağı" olarak belirlense de, daha geniş bir perspektifte bu gelişmenin başlangıcını, XV. yüzyıla, dolayısıyla *Rönesans* ve *Reform* eylemlerine dek götürebiliriz. Söz konusu çağda yaşanan bu değişme ve gelişmeleri esâs olarak, gülmenin ve şarkı söylemenin bile yasak olduğu[1] kendinden önceki uzun ve karanlık Ortaçağ'dan da hem târihsel ve toplumsal, hem de inançsal açıdan köklü bir kopuş veyâ ayrışma olarak görmek gerekir.

Rönesans ve *Reform* ile başlayan süreçte, yaşam biçimi ve "İnsan-Doğa-Tanrı" ilişkilerinin sorgulanması geliyordu. Bu süreçte bir yandan Protestanlığın gelişmeye başlamasıyla anadilde ve kendi yerel musikileriyle ibâdeti, diğer yandan da hurâfelerin yerine aklın ve bilgeliğin öncülüğünde bilimin kapısının aralanmasını, bilimin yanıt olamadığı durumlarda ise günümüz felsefî anlayışının kapılarını açan tartışma ve sorgulamaların yeşermeye başlamasını görüyoruz.

Süreçle ilgili bir başka önemli, hattâ belirleyici nokta da şudur ki, XVII. yüzyılda, siyâsal ve toplumsal büyük değişimi en belirgin olarak, XVI. yüzyılın dev monarşileri olan Osmanlı ve İspanya'nın gerilemesi; döneme itici bir güç sağlayan merkantilist[2] anlayışı uygulamak için en uygun mutlakıyyetçi güçlü devlet yapısına sahip olan İngiltere ve Fransa'nın ise büyük bir atılım içine girmesi olarak özetleyebiliriz. Buna karşılık daha XVII. yüzyılın başlarında İtalyan ve Alman kent devletlerinin yeterince ekonomik ve siyasal güçleri oluşmamış; Rusya, Avusturya ve Lehistan (Polonya) ise büyük coğrafyalarına karşın, dağınık sayılabilecek bir altyapıya sahip olduklarından, İngiltere ve Fransa gibi büyük bir sıçrama gerçekleştiren ülke konumuna gelememişlerdi. İşte böyle bir süreç 1789 Büyük Fransız Devrimi'ni hazırladı.

[1] Bu durumu en güzel betimleyen örneği Umberto Eco'nun **Gülün Adı** adlı romanında görürüz. Ayrıca Mahmud Ragıp Gazimihâl'in Rosa Newmarch'tan çevirdiği **Rus Operası** başlıklı kitapta da (Yayınlanmamıştır. El yazması aslı kitaplık ve belgeliğimde korunmaktadır.) Doğu-Ortodoks dünyasında da benzer bir durum açıklanmaktadır: *"Ortodoks papazlığı yalnız musikiye değil, dindışı olan her sanat şekline muhalifti.* (…) *Britanya köylü şarkı ve efsanelerine hâlâ aralıktan bakmakta bulunuşları gibi, XI ve sonraki asırların Bizanslı papazları da Rusyanın ulusal şarkılarını hristiyanlığın ruhuna düşman ilân ediyorlardı. Şarkılar, danslar ve temsiller XVII inci asra kadar hep merdut ve mekruh sayıldılar. Çarların düğünlerinde bile dans ve şarkı şiddetle yasaktı;* (…) *Prof. Miliukov, Rus kültür tarihinin taslağı'nda, neşeyi bir şeytan tuzağı sayarak mekruh tutan o keskin ortazaman ahlâkçılarından birinin şu sözlerini anıyor: "Gülmek ahlâkça bizi ne tezhip, ne de tahlis eder; tam tersine, ef'alin perişanlığı ta kendisidir. Ruh-ül-kudüs gülmekten hoşlanmaz; gülmek, fazileti kovar, çünkü insanlara ölümü ve ebedî mücazatı unutturan bir muharriktir."*

[2] Merkantilizm: Ülkenin refâhını sahip olduğu altın ve gümüş gibi değerli madenlere bağlayan, ülkedeki değerli maden yataklarının işletilmesine önem veren ve ihrâcâtı artırıp ithâlâtı azaltmaya çalışan iktisâd öğretisi.

Devrimin Yarattığı Milletleşme Olgusu ve Millî Musiki Anlayışı

Avrupa'da "Millîleşme" ve buna bağlı olarak da "Milletleşme" akımının ve olgularının başlangıcı kuşkusuz ki 1789 Büyük Fransız Devrimi'dir. Bu süreci belirleyen millîleşme ve elbette sonrasında milletleşme ve de millî devleti kurma bilinci önce Avrupa'da başlamış, sonra da pek çok coğrafyada gerçekleşmiştir. Rönesans ile birlikte uyanmaya başlayan Avrupa'da, bu kez üretim biçiminin değişmesi, üretimin el yapımından kurtulup makineleşmeye yönelmesi (Sanâyii Devrimi), ticâret ve sanâyii üretimi ile zenginleşen şehirlinin (burjuvazi) egemen sınıf olarak varlığını hissettirmesi doğal bir gelişmeydi. İktisâdî yaşamda, üretim ve ticârette korumacılık ve de gümrükler; sınırları belirlenmiş millî devletler ve bunlara paralel olarak da kültürde ve sanatta millî çizgi. İşte bu model, egemen sınıfın kendi kültürünü, ideolojisini, sanatını, kısacası dünya görüşünü de biçimlendirdi. "Milliyetçilik" (Nasyonalizm) diye adlandırılan bu dünya görüşünü, başlangıçta Avrupa ve komşu ülkelerde, XX. yüzyılın başından itibâren de başta Türkiye ile Doğu[3] dünyasında, kendi ülkesinin diline, târihine, efsânelerine, mitolojisine, sanatına ve kültürüne ve de elbette musikisine, kısacası maddî ve mânevî köklerine sahip çıkıp, bunları yüceltmek olarak özetleyebiliriz[4].

Doruk Romantizm dönemi olarak da adlandırılan musiki yaşamındaki bu durumu, *Robert Schumann*'ın (1810-1856) o güne kadar İtalyanca olan musiki terimleri yerine Almancalarını önermesi[5], kullanması ve yaygınlaştırma çabası[6]; *Franz Liszt*'in (1811-1886) "Macar Rapsodileri"ni, *Fryderyk Chopin*'in (1810-1849) "Polonez ve Mazurka"larını bestelemesi; *Richard Wagner*'in (1813-1883), operalarının konularını Alman efsâne ve

[3] "Doğu" sözcüğünden, önce dar anlamda bizim de içinde bulunduğumuz coğrafyayı, sonra da geniş anlamda, siyâsî ve ideolojik konumlanmayı (mazlûmlar dünyasını) kastetmekteyim.

[4] Bu görüş kendi içinde bir uç görüşü, XX. yüzyılda kendini güçlü bir biçimde hissettirecek, sonu da saldırgan, bağnaz, işi ırkçılığa ve gericiliğe vardıracak bir çocuğu da dünyaya getirdi. Aslında konuyu yalnızca milliyetçilik boyutuyla düşünürsek eksik bırakmış oluruz. İşin özü, 1789 sonrası, dönemin ilerici sınıfı burjuvazinin öncülüğünde, geniş halk yığınlarını ve özellikle de işçi sınıfını yanına alarak millî demokrasi devrimlerini gerçekleştirmesiydi. İşte bu ilerici ve devrimci hareketler, XX. yüzyılda, mâlî sermâyenin gericileşmesi ile saldırganlığa dönüştü ve sonuç Faşizm. İşin sonu da malûm! Günümüze kadar uzanan saldırganlık, bütün dünyada felâketler, kan ve gözyaşı.

[5] Sözgelimi "Allegro" yerine "Lebhaft," Adagio yerine "Langsam" gibi.

[6] İlk kez 1834'te Leipzig yayımlamaya başladığı ve günümüzde de hâlâ yayımlanan ünlü **Die Neue Zeitschrift für Musik** (Yeni Müzik Dergisi) dergisinde.

mitolojilerine dayandırması, *Bedřich Smetana*'nın (1824-1884) "Vatanım" başlıklı sinfonisel şiir takımında yurdunu betimlediği eserler şeklinde görebiliyoruz.

Musiki yaşamında, millîlik anlayışının daha derinlemesine ve bilimsel çalışmalarını ise başta *Béla Bartók* ve *Zoltán Kodály* gerçekleştirmiştir. Bu iki sanatçı, başta kendi ülkelerinin ve sonra da komşu coğrafyaların[7] "köylü musikisi"lerini derlemiş, Macaristan'da "Çingene musikisi" dışında yerel halk musikisinin de olduğunu kanıtlayarak dünyaya duyurmuş, bunlara dayanarak da "millî musiki" yaratma çabasında eserleriyle çok daha tutarlı bir tutum takınmışlardır.

Türk Aydınlanması ve Türk Milleti

Osmanlı Devleti'nden ve çok kültürlü, çok dinli ve de çok etnik yapılı toplumundan en son bağımsızlığını ilân eden ve millîleşerek millî devletini kuran Türkiye halkıdır[8].

Avrupa'da XV. yüzyılda filizlenen Aydınlanma ve Özgürleşme sürecini Türkiye toplumu XIX. yüzyılın ikinci yarısında aralamaya başlamıştır. *Türk Rönesansı* olarak da tanımlanan bu süreç, mücâdelelerle, kimi zaman hızlı, kimi zaman da hız keserek, fakat en önemlisi bağrından üç devrim (1876 Birinci Meşrûtiyyet; 1908 İkinci Meşrûtiyyet, "Hürriyet Devrimi" ve 1920 Cumhuriyet Devrimi) ve bir İstiklâl Savaşı çıkartmıştır.

Türkiye'deki bu sürecin toplamına *Türk Devrimi* denir ki, bunun en önemli atılımı da *Cumhuriyet Devrimi*'dir. Cumhuriyet Devrimi sonucunda kurulan millî devletimiz ile birlikte ivme kazanan ve büyük atılımlar yapan millîleşme ve milletleşme süreci aynı Avrupa'da olduğu gibi Türkiye'de de başta dil ve târih konularındaki araştırmalarla başlamış, kısa süre içinde Türk Dil ve Türk Târih kurumlarının kurulmasıyla derinleşmiştir.

Genelde Türk Devrimi'nin, özelde de Cumhuriyet Devrimi'nin millîleşme ve milletleşme adımlarının en önemlilerinden biri de, Türk Kültürü ve Sanatı ve elbette Türk Musikisi konularında gerçekleşmiştir. Dârü'l-Elhân'ın örgütlemesiyle bir yandan yerel musiki derlemelerinin başlatılması,

[7] *Bela Bartok*, 1936'da Türkiye'ye de gelerek, Güney Anadolu'da derlemeler yapmıştır.

[8] Atatürk de Türk Milleti'ni: *Türkiye Cumhuriyetini kuran Türkiye Halkına Türk Milleti denir.* (…) şeklinde tanımlamıştır. Bkz. Mustafa Kemal Atatürk, **Vatandaş İçin Medeni Bilgiler**, (el yazısıyla), s. 1.

diğer yandan Geleneksel Türk Sanat Musikisi'nin tınlayan anıtsal eserlerinin "Tasnif ve Tesbit Hey'eti"nce saptanması da bu dönemin eylemleri arasındadır.

Muzaffer Sarısözen Gerçeği: Derleme, Öğretme ve Yayma

İlk kez Dârü'l-elhân'da[9] başlayan yerel musiki derleme çalışmaları (1926, 1927, 1928, 1929), Cumhuriyet Dönemi'nde daha sonra Ankara Devlet Konservatuvarı[10] (1937-1952 arası) ve Ankara Radyosu'nca[11] (sonrasında TRT) sürdürülmüş ve Muzaffer Sarısözen bütün bu derleme çalışmalarının bazılarına fiilen, bazılarına ise teorik anlamda katkıda bulunmuştur. Usta, Türkiye'nin birçok yöresinde Mahmut Ragıp Gazimihâl, Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Halil Bedii Yönetken, Nurullah Şevket Taşkıran ve teknisyen Rıza Yetişen'den oluşan derleme ekibiyle birlikte binin üzerinde türkü derlemiştir. Bunların çoğunu Muzaffer Sarısözen notaya almış ve değerlendirmiştir. Bugün, yurdumuzun dört bir yanından yerel musiki dağarımızın önemli bir bölümüne ilişkin derleme ve notaya alma eyleminin altında Muzaffer Sarısözen'in imzâsı bulunmaktadır.

Muzaffer Sarısözen besteci değildir. Hele ki, *Béla Bartók* ve *Zoltán Kodály* gibi dünya ölçeğinde ülkesinin sesini duyurmamıştır. Ancak yerel musikilerimiz üzerine edindiği bilgi birikimi ve ustalığını Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi Şefi ve ayrıca konservatuvarın Bestecilik Bölümü'nde öğretmen olarak özellikle cumhuriyetin üçüncü kuşak bestecilerine, Nevit Kodallı, Cengiz Tanç, İlhan Baran ve Muammer Sun başta olmak üzere ve sonrasında da Sarper Özsan, İstemihan Taviloğlu, ardından da Fazıl Say'a dolaylı olarak aktarmıştır. Muzaffer Sarısözen bu açıdan çoksesli millî musikinin taşlarını döşeyen çok önemli bir şahsiyettir.

Muzaffer Sarısözen yerel musikilerimizin dağarı ve teknik konuları üzerine yazdıklarıyla da bir öncüdür. Makâlelerinin yanı sıra **Seçme Köy**

[9] Dârü'l-Elhân'ın (Ezgiler Evi), daha sonra Istanbul Konservatuvarı ve Istanbul Belediye Konservatuvarı olarak adı değişmiştir. 1982'deki YÖK yasası sonrasında ise Istanbul Üniversitesi'ne bağlanmış ve adı Istanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı olmuştur.

[10] Bugün Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet konservatuvarı.

[11] Bugün TRT (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu).

Türküleri[12] (1941), **Seçme Köy Şarkıları**[13] (1941), **Yurttan Sesler**[14] (1952) ve **Türk Halk Musikisi Usulleri**[15] (1963) başlıklı kitaplarıyla bir yandan yerel musikilerimizin yaygınlaşması, diğer yandan da yerel musikilerimizin başta usûl ve tür gibi teknik konularını sınıflandırmıştır.

Besteci ve musiki teorisyeni Kemal İlerici, oluşturduğu *Türk Musikisi Tonal Sistemi ve Armonisi* başlıklı çalışmasında (daha sonra bu çalışmasını **Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi** başlıklı kitapta yayımlamıştır) halk musikimize ilişkin ezgi yapısı ve usûllerde Muzaffer Sarısözen'i kaynak almıştır.

Yurttan Sesler, Millî Musiki olarak Türk Halk Musikisi'nin oluşumu

Yurttan Sesler kitabı ve özellikle Ankara Radyosu'nda oluşturduğu *Yurttan Sesler* topluluğu ile Muzaffer Sarısözen, yerel musikilerimizi yayım ve radyo aracılığıyla yurt sathına yaygınlaştırmanın kapısını açmıştır. Bu, kendi sınırları içinde kalmış ve karakteristik özellikler taşıyan yerel musikilerimizin Türk Halk Musikisi'ne dönüşmesi, evrilmesi sürecini başlatmıştır. Bugün artık "Türk Halk Musikisi" olarak bütünsel bir musiki türünden söz edebiliyorsak bu olgu, Muzaffer Sarısözen'in *Yurttan Sesler*'i sâyesindedir.

Yurttan Sesler, aynı zamanda yerel musikilerimizin Türk Halk Musikisi'ne dönüşerek, bir millîleşme projesinin öncüsüdür ve adıdır. Bu sâyede yerel musikilerimiz Türkiye halkının katında birleşerek ve bütünleşerek Türk Halk Musikisi'ni oluşturmuş ve bu musiki türü de millî bir musiki türü olmuştur. Konuya karşıt açıdan bakacak olursak Türk Milleti'nin oluşumunda Muzaffer Sarısözen'in eylemi Türk Milleti'nin oluşumunda önemli öğelerden biridir.

Yurttan Sesler'in oluşumu hakkında merhûm Sarısözen'in şu açıklaması da bu görüşümüzü doğrulamaktadır:

[12] Muzaffer Sarısözen, **Seçme Köy Türküleri**, Istanbul, Koşkun Matbaası, 1941.

[13] Muzaffer Sarısözen, **Seçme Köy Şarkıları**, Istanbul, Remzi Kitabevi, 1941.

[14] Muzaffer Sarısözen, **Yurttan Sesler**, Ankara, Akın Matbaası, 1952.

[15] Muzaffer Sarısözen, **Türk Halk Musikisi Usulleri**, Ankara, Resimli Posta Matbaası, 1962.

Radyonun sımsıkı tuttuğu ve başardığı halk musikisi yayımı, ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında fikir vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek Yurttan Sesler'in başlıca hedefidir. Artık izaha lüzum kalmamıştır ki "Yurttan Sesler'in sanatkâr işçileri memlekette en modern tahrip vasıtalarının bile zerresini koparamayacağı bambaşka bir istihkâm yapmakla meşguldürler[16].

Son söz

Türk Halk Musikisi'nin öncüsü ve çok sağlam bir köşe taşı olan büyük usta Muzaffer Sarısözen (1899 -1963), yakın târihimizin çok önemli, Türk Devrimi'nin târihsel sürecinin tam merkezinde yaşamını sürdürmüş ve çalışmalarıyla da "Millîleşme" ve "Milletleşme" sürecinin öncü kişilerinden biri olmuştur.

Muzaffer Sarısözen'in çalışmaları "Derleme", "Yayma" ve "Millîleştirme" açısından ele alınmalıdır. Bu anlamıyla Usta'nın eylemini yalnızca derleme ve yerel musikilerimiz üzerine kâlem oynatma etkinliğine indirgersek, O'nun ve çalışmalarının önemini ve büyüklüğünü kavrayamayız. Bir başka söyleyişle Muzaffer Sarısözen'in emeğini ve eylemini, Türk Devrimi'nden soyutlarsak, buzdağının yalnızca suyun üstündeki küçük kısmını görebiliriz.

[16] Sait ÇEREN, "Muzaffer Sarısözen'le Bir Konuşma", **Radyo**, C: 3, Sayı: 31, 1944, s. 4.

HALK MÜZİĞİ OKULU OLARAK RADYO VE MUZAFFER SARISÖZEN'İN RADYO PROGRAMCILIĞI

Doç. Dr. Armağan Coşkun ELÇİ

I. Giriş

Ülkemizde halk müziği çalışmalarının Cumhuriyet'in kurulması itibariyle başladığı bilinen bir gerçektir. Bu süreçte halk müziğine doğrudan ve dolaylı olarak hizmet veren ve önem arzeden çalışmalardan belli başlılarını şu şekilde özetlememiz mümkündür: Rıza Nur'un maarif vekilliği döneminde kurulan "Hars Dairesi" (1920), Seyfettin Asaf ve Mehmet Sezâi kardeşleri Batı Anadolu'ya derlemeye göndermiş (1925); sahada ilk defa dikte usûlü ile yapılan derlemelerde derlenen 76 ezgi "Yurdumuzun Nağmeleri" adı ile yayınlanmıştır. (1926) Fonografsız ve dikte usûlü ile yapılan Batı Anadolu derlemeleri sonuç anlamında beklenen başarıyı getirmemiştir. Fonografın gelmesinin akabinde Dâru'l Elhan 1926, 1927, 1928, 1929'da dört gezi düzenlemiş; ilk üç gezi Mahmut Ragıp Gazimihal tarafından "Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz" adlı kitapta; dördüncü gezi ise "Şarki Anadolu Türkü ve Oyunları" adlı kitapta yayınlanmıştır. Mızıka-i Hûmayun İstanbul'dan Ankara'ya nakledilerek Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adını almış (1924); Dâru'l Elhan'ın Şark Musikisi Şubesi kapatılmıştır. (1926). Paul Hındemith'in raporları ile geliştirilen program çalışmaları sonucunda 1924'de açılan Musiki Muallim Mektebi 1936'da konservatuara dönüştürülmüş; konservatuar bünyesinde kalan Musiki Muallim Mektebi 1937'de Gazi Eğitim Enstitüsüne bağlanmıştır.

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesine bağlı olarak 1924'de M. Fuad Köprülü'nün başkanlığında kurulan Türkiyat Enstitüsü başta Türk halk edebiyatı alanı olmak üzere folklora önemli katkı sağlayarak bu konudaki diğer enstitülere öncülük etmiştir. 1927'de kurulan ilk Türk folklor derneği olan Anadolu Halk Bilgisi Derneği (1928'de derneğin adı Türk Halk Bilgisi Derneği olmuştur), Halk evleri (1932), Halk Şairlerini Koruma Derneği (1931- Sivas), Türk Dil Kurumu (1931), Türk Tarih Kurumu (1932) bu sürece hız kazandırmışlardır. (Coşkun Elçi 2008: 43,44; Güray 2006:303; Öztürkmen 1998: 53-64; Say 1994:514; Şenel 1991:108; Tan:1995: 24; Ülkütaşır 1972:37-44). Cumhuriyet'in kurulması itibariyle halk müziğine doğrudan katkı sağlayan önemli unsurlardan biri de radyo gerçeğidir.

II. Radyo Tarihine Kısa Bakış

Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin birbiri ardına yapılan devrimlerin benimsetilmesi, topluma anlatılması açısından ideal bir araç olan radyo, aynı zamanda 1920'li yıllarda devlet ideolojisini yayacak ve benimsetip güçlendirecek bir araç olmuştur. (Çankaya 2003: 17,18) Türkiye'de ilk radyo yayıncılığının ne zaman başladığı konusunda birçok farklı görüş bulunmaktadır. Çankaya (2003:19) ve Aksoy (2008:184) ilk programlı radyo yayınının 6 Mayıs 1927'de İstanbul'da başladığını aktarırken; Özdemir (2012:166) (Şafak ve Sanoğlu ile birlikte) de bu tarihin 19 Mart 1923 olduğunu ifade etmiştir. İlk radyo deneme yayını Fransız işgal güçlerinin İstanbul'daki propaganda amaçlı yayın yaptıkları binada, İstanbul Muallim Mektebi kimya öğretmeni Rüştü Bey tarafından açılış konuşması ve ege zeybek havaları şeklinde yapılmış olup; dinleyiciler ise İstanbul Üniversitesi'nin öğrencileri olmuştur.

Radyo tarihinin birinci dönemi (1926 – 1936/37) bir hazırlık, oluşum ve tecrübe dönemi olarak kabul edilmiştir. (Aksoy 2008, Çankaya 2003, Özdemir 2012). İlk radyo yayını 6 Mayıs 1927'de Türk Telsiz ve Telefon Anonim Şirketi'nin 5 KW'lik vericisinin yayını ile başlamış olup; ilk radyo stüdyosu da İstanbul'da Büyük Postane'nin çatısı olmuştur. Ankara Radyosu ise resmî olarak 28 Ekim 1928'de işletmeye açılmıştır. İlk devlet radyosu olan Ankara Radyosu yayınları modernleşen Türkiye'deki kültür hayatını ve musiki icrasını etkilemiştir. Ayrıca Ankara Radyosu Türk radyoculuğunun temelini atarak, toplumun her kesimine köylüsüne, işçisine, esnafına, iş dünyasına seslenen müzik, tiyatro, edebiyat, eğitici-öğretici, eğlence içerikli vb. programlar yapmıştır. Ankara Radyosu yalnız bir müzik okulu gibi solfej, nazariyat, repertuar vb. dersleri vererek sadece hevesli ve tecrübesiz gençleri eğitmemiş; aynı zamanda ülkenin yetenekli en bilgili musikicilerini de eğitmiştir. Dinleyiciler için de bir okul görevi gören Ankara Radyosu, Türkiye'de birçok ünlü icracının ilk musiki öğretmeni olmuştur. Açıklamalı musiki konserleri ve musiki sohbetleri ile halkın musiki kültürünü yükseltmeyi amaçlayan çalışmalar yapmıştır. (Aksoy 2008: 182-209) Ankara Radyosu dokuz adres değişikliğinden sonra 1938'de bugünkü binasına taşınmıştır. Yayınlarına ara verilen İstanbul Radyosu ise Harbiye'deki binasında 19 Kasım 1949'da yayınlarına başlamıştır. 1942 yılı itibariyle yayımlanmaya başlayan "Radyo" dergisinde musiki, edebiyat gibi konuların yanı sıra radyonun teknik yöntemini konu alan birçok konulara da yer verilmiştir. Ankara ve İstanbul radyolarının paralelinde 1949'da İzmir

radyosu İzmir Belediyesi tarafından kurulmuş ve 1953 yılında devlet radyosu haline getirilmiştir. Bu radyolar dışında Adana, Antalya, Gaziantep, Kars ve Van radyoları da yayına başlamıştır. Anadolu radyolarının halk müziği ve âşık müziği belleğinin ulusal ölçekte paylaşılması ve tanınmasında büyük rolü olmuştur. (Özdemir 2012: 167-168) Radyo tarihinin ilk döneminde sanat müziği yayınları ağırlıklı olarak yer almıştır. Gramofon plâklarının yayınının yanısıra İstanbul'daki ilk radyo istasyonunda canlı olarak üç müzisyen hizmet vermiştir. Mesut Cemil (yayın müdürü, spiker; batı müziğini bilen Mesut Cemil aynı zamanda viyolonsel de çalmaktadır), kemençeci Ruşen Ferit Kam, kanuni Vecihe Daryal. Bu üç müzisyenin yanısıra Neyzen Tevfik, Nubar Tekyay, Dürrü Turan, Muhlis Sebahattin, Kemençeci Anastas, Lavtacı Ovrik, Şekip Memduh beyin birlikteliğinde Türk Sanat müziğinin sözlü eserlerinin yanısıra saz eserleri de icra edilmiştir.

III. "Bir Türkü Öğreniyoruz"dan "Yurttan Sesler"e

Radyo yayınlarının ilk döneminde (1926 / 27 – 1936/ 37) halk müziğine çok yer verilmemesine karşın 1938'de Ankara Radyosu'nun yayın hayatına başlamasıyla ikinci dönemde halk müziğine daha çok yer verilmeye başlanmıştır. 1938 yılında Ankara Radyosu'nda Sadi Yaver Ataman, halk müziği programları yapmakta ve halk müziği ile âşık müziğinin ilk örnekleri radyo aracılığıyla yurdun dört bir yanına ulaşmaktadır. Ataman kendisi çalıp söylemesinin yanısıra Sarı Recep, Âşık Veysel, Celal Güzelses, Bayram Aracı gibi yerel sanatçıları da programa davet ederek seslerinin duyurulmasını sağlıyordu. Dışarıdan davet ettiği sanatçıların paralelinde Müzeyyen Senar, Mefharet Yıldırım, Muzaffer İlkar, Tahsin Karakuş, Azize Tözem, Mustafa Çağlar, Sadi Hoşses gibi sanatçılardan oluşan Türk Sanat Müziği üyeleri türküler seslendiriyordu. Sadi Yaver Ataman'ın 1940 yılında ikinci kez askere gitmesiyle halk müziği yayınları yapılamaz. Muzaffer Sarısözen, Ahmet Kutsi Tecer'in yol göstericiliğiyle Ankara Devlet Konservatuarı'nın folklor arşiv şefliğine getirilmiştir.(1938) Sarısözen'in Türk folkloruna önemli hizmetleri bu göreve getirilmesiyle başlamıştır. (Tan 1978: 5) Bu noktada, Radyo müdürü Vedat Nedim Tör ile Müzik Yayınları şefi Mesut Cemil, Muzaffer Sarısözen'i halk müziği yayınlarında görevlendirmek üzere davet ederler. Böylece Yurttan Sesler programının ve topluluğunun temelini atacak ilk düzenli halk müziği programı olan "Bir Türkü Öğreniyoruz" adlı program Mesut Cemil yönetimindeki Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği üyelerinden oluşan topluluğun icrasıyla başlamış olur. (1941) Muzaffer Sarısözen radyodaki müzik yayınlarının başlangıcında izleyici olarak katılır.

"Bir Türkü Öğreniyoruz" adlı programda Mesut Cemil ile birlikte çalışır. Sarı Recep bağlamasıyla eşlik ederken Muzaffer Sarısözen de topluluk üyelerine türküleri öğretir. Her hafta yayınlanan programda yer alan türkü, icrâ eden sanatçılara satır satır öğretilmesinin yanısıra dinleyicilere de öğretilmiş olur. "Bir Türkü Öğreniyoruz" adlı halk müziğinin düzenli ve sürekli ilk programı hem Türk Sanat Müziği sanatçılarının türkü öğrenmesini (dinleyicilerle birlikte) sağlamıştır. Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği sanatçılarının birlikteliği her iki disiplindeki uslûp farkı da göz önünde tutularak 1946 yılına kadar sürer. "Bir Türkü Öğreniyoruz" adlı program sonrasında "Yurttan Sesler" proğramının oluşmasını sağlamış ve 1947'de de adını bu programdan alan "Yurttan Sesler Korosu" kurulmuştur. Koronun ismini Vedat Nedim Tör koymuş ve yönetimine de Muzaffer Sarısözen getirilmiştir. Muzaffer Sarısözen koronun kuruluş amacını Radyo dergisine şu şekilde aktarmıştır: "*Radyonun sımsıkı tuttuğu ve başardığı halk türküleri yayımı, ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında fikir vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek Yurttan Sesler'in başlıca hedefidir. Artık izaha lüzum kalmamıştır ki "Yurttan Seslerin sanatkâr işçileri memlekete en modern tahrip vasıtalarının bile zerresini koparamayacağı bambaşka bir istihkâm yapmakla meşguldürler*". Yurttan Sesler'in ilk kadrosu, Neriman Tüfekçi, Ali Can, Turhan Karabulut, Sabahat Tarabuş, Muzaffer Akgün, Nurettin Çamlıdağ ile saz sanatçısı Sarı Recep (Giray) ve tamburacı Osman Pehlivan'dan oluşturulmuştur. Daha sonra Avni Özbenli, Osman Özdenkçi, Ahmet Yamacı, Ahmet Gazi Ayhan topluluğa saz sanatçısı olarak katılmıştır. İlk yıllarda koronun musiki derslerini Mesut Cemil, Veli Kanık, Nurullah Taşkıran, Fahri Topuz, Halil Bedii Yönetken, Ruşen Kam, Türk Dili derslerini Nurettin Sevin, Ruşen Kam, Refik Ahmet Sevengil, şan derslerini ise Mesude Çağlayan ile Saadet İkesus vermiştir. Daha sonra şan dersleri, programdan kaldırılmıştır. Yurttan Sesler Korosu, hafta içi üç gün saat 18:30-19:00 saatleri arasında, Pazar günü ise 12:30-13:00 saatleri arasında Ankara Radyosu'nda canlı yayınlara katılmıştır. Bu yayınlar, 1965 yılına kadar canlı olarak gerçekleştirilmiştir. Solo programların yanında Ankara Radyosu Büyük Stüdyo'nda izleyici katılımlı programlar da yapılmıştır.

Muzaffer Sarısözen, Ankara'nın yanısıra 1953'de İzmir'de ve 1954'de de İstanbul'da Yurttan Sesler korosunu kurar ve bu süreçte özellikle Ankara Devlet Konservatuarı tarafından 1937 – 52 yılları arasında derlenen ve Sarısözen tarafından notaya alınan repertuar icra ortamına kavuşturulmuş

olur. Radyo dergisinde radyoda yapılan halk müziği çalışmalarıyla ilgili verilen bilgide (15 Şubat 1942) Ankara Devlet Konservatuarında toplanan malzemeden ve folklor arşiv şefi Muzaffer Sarısözen'den nasıl faydalanıldığı; "Bir Türkü Öğreniyoruz" ile "Yurttan Sesler" programlarına nasıl hazırlanıldığı ve halkın ilgisi şu şekilde aktarılmaktadır: "…*İşte radyo idaresi bu düşüncelerle on aydan beri bir Halk Musikisi repertuarı yapmaya; bu repertuarı radyonun sanatkârlarına özenerek ve tattırarak çalıştırmaya ve yaymaya başladı. Halk Mûsikimizin en güzel ve en doğru zaptedilmiş örneklerini bulmak için Maarif Vekilliği Devlet Konservatuarının folklor arşivinde toplanmış malzemeden, bu malzemenin aslı ve esası bozulmadan güzelleştirilip mikrofon karşısına çıkacak şekilde öğretilmesi için de bu arşivin mütehassısı folklorcu şefinden faydalanıyor. Her halk türküsünün yurdun hangi bölgesinden, kimin tarafından ve kimden tesbit edildiği belli ve konservatuarın arşivinde kayıtlıdır. Radyo santkârlarının gündelik çalışmalarından haftada dört gün pazartesi, çarşamba, perşembe, cuma günleri öğleden sonraları halk musikisi çalışmalarına ayrılmıştır. Arşivden seçilen malzeme çalışma programlarının bu muayyen gün ve saatlarında toplu bir halde radyo evinde arşiv şefi Muzaffer Sarısözen tarafından sanatkârlara öğretilir, tahlil edilir. Her okuyucu sanatkârın yalnız halk eserlerini yazmaya mahsus bir defteri vardır. Türkülerin notalarının ders arasında bu defterlere her biri kendi elleriyle yazarlar ve defteri yanlarında saklarlar. Notalar ayrıca Şapirografla çoğaltılarak kütüphaneye konur. Onbeş günde bir verilen Yurttan Sesler adı altındaki saat için böyle hazırlıklardan sonra umumi provalar yapılır ve mikrofon önüne en iyi hazırlanmış bir durumla çıkılır. Haftada iki çeyrek saatlik seanslarla devam eden Bir Halk Türküsü veya Marş Öğreniyoruz saatlerindeki türküler de bu repertuardan seçilen parçalardır. Gerek Yurttan Sesler gerek Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz saatlerinin aziz yurttaşlar arasında uyandırdığı ilgi umulanın çok üstünde görüldü. Binlerce mektup, telgraf veya ağızdan gelen haberin radyomuzun halk musikisinde çalışan mütevazi sanatkârlarına verdiği haz onlar için en büyük mükâfatlar olduğu gibi, halk musikisine de hizmet etmekle başlı başına ve tarihi bir şeref kazandıktan başka, şimdiye kadar sahici değerini ve cevherini iyice bilmedikleri bu asıl kaynağı tanımak ve öğrenmekle aynı zamanda mesleki gelişmeleri bakımından da kazandıklarını pek iyi biliyor ve anlıyorlar*".

Türk halk müziğinin ilk düzenli ve sürekli olan programı "Bir Türkü Öğreniyoruz" programı halk müziğinin ayrı bir disiplin olduğunu temellendirmesinin paralelinde "Yurttan Sesler" programının oluşmasını,

akabinde "Yurttan Sesler Korosu"nun kurulmasını sağlarken; "Yurttan Sesler Korosu" da yerel belleği ulusal belleğe yani yereli ulusala taşımıştır. (Alpyıldız 2012: 84)

IV. Sonuç Yerine

Halk Müziği eserleri "milli" bir devlet olma teziyle kurulan (Koçak, 1992; Öztürk, 2003) Türkiye Cumhuriyeti için "ortak bir toplumsal kültürü" yaratmak üzere destek alınan başlıca kaynaklardan biridir. Zira, Cumhuriyet'e Osmanlı'dan kalan miras, "farklı etnik ve dini kültür yapılarını" imparatorluk tebâsı olarak tanımlayan bir toplum ve devlet yapısını yansıtmaktadır. Oysa yeni kurulan devlet, bu mirasın yerine (Durgun, 2005) yerine "Türk" kimliğine ve bu kimliğin Orta Asya'daki köklerine dayanan bir "tarih tezi" yaklaşımı ile 1923'ü "milat" olarak kabul eden bir kültürel bakış açısı önermektedir (Katoğlu, 1992; Öztürk, 2002). Bu doğrultuda, yeni cumhuriyetin kökenindeki "milli devlet" fikrinin kuramcıları milli musikiye kaynaklık etmesi için her yönüyle "Türk" olan "saf" bir müzik aramaktadır. Doğaldır ki Osmanlı'nın etnik ve dini açıdan oldukça karmaşık kültürel yapısını yansıtan "Osmanlı kent müziği" bu ihtiyacı karşılayabilmekten uzaktır. Dolayısıyla, ortak bir kültürü oluşturmak için kullanılacak "müzik", Türk halkının kültür kökenlerini simgeleyen "halk müziği ürünleri" ile gidilmek istenen yolu hedefleyen "Avrupa veya batı" müzik kültürünün kesişiminde aranmalıdır. "Milli Devlet" fikrinin oluşturulmasındaki temel kaynaklardan olan Ziya Gökalp bu arayışın sonucunu aşağıdaki biçimde ifade etmiştir: *"...milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle, Batı musikisinin kaynaşmasından doğacaktır..."(Gökalp, 1972)* Atatürk'ün de Gökalp ve Montesqieu (1689-1755) gibi düşünürlerin görüşleriyle netleşen tavrı şu ifadesinde açıkça görülmektedir: *"Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki özünü halk musikisinden alan çoksesli bir musiki olacaktır" (Saygun, 1961).*

Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasının akabinde Cumhuriyet'in kültür politikasının icra ortamı ve uygulayıcısı konumunda olan "Radyo" da öncelikle "ortak bir halk müziği bilincini" oluşturmak için kullanılan başlıca kurum olmuştur. Ya da başka bir deyişle, modernleşme ve kültür devrimini yapmak için o günkü en teknolojik araç olan radyodan yararlanılmıştır. Radyo aracılığıyla, ulus bilincini geliştirmek için müziğin yanısıra geleneksel halk kültüründen yola çıkılmış ve özellikle de halk müziği alanına yoğunlaşılmıştır. Türk müziğinin okulu görevini yerine getiren radyo bu

yönüyle, sadece halkı eğitip toplumun kültür seviyesini yükseltmekle kalmamış; aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusal kültürünün oluşumuna da önemli katkılar sağlamıştır. Yeni kültür anlayışı halka; eğitim noktasında halk evleri, yine eğitimin paralelinde yayıncılık noktasında da radyo ile aktarılmıştır. Cumhuriyet'in kurulmasına paralel olarak başlayan halk müziği çalışmaları için de radyo "sanatçılar" için de bir halk müziği okulu görevi üstlenmiştir. Halk müziğini icra eden sanatçılar belirli bir müfredat çerçevesinde eğitilmiş ve 1937 – 52 yılları arasında Anadolu'da derlenen ezgilerden oluşan ulusal repertuar icra edilerek yurdun dört bir yanına radyo dalgaları ile tanıtılmıştır. Bu sürece, Muzaffer Sarısözen araştırıcı, derlemeci, eğitici-öğretici kimliğinin yanında radyo programcılığı kimliği ile de önemli bir katkı sunmuştur. Sarısözen'in öncülüğünde "Bir Türkü Öğreniyoruz", "Yurttan Sesler" programları ve Yurttan Sesler Korosu ile yapılan yayınlar sonucunda sözlü kültüre dayalı müzik belleğinin tanıtılması ve paylaşılması; Türk halk müziği ve edebiyatı, âşk müziği ve edebiyatının bütün yurtta sevilmesi sağlanmıştır. Sarısözen'in radyo programcısı kimliği ile yaptığı proğramlar neticesinde halk müziğinin yerel özelliklerinin ortaya konulmasının yanısıra toplu okuyuş uslubu ile ilk halk müziği koral çalışmaları yapılmıştır. "Bir Türkü Öğreniyoruz" programı halk müziğinin ilk çalışma ortamı olarak kendisinden sonra "Yurttan Sesler" programı ve aynı isimdeki koroyu doğurmuştur ve halk müziğinin ayrı bir disiplin olmasına katkı sağlamıştır. Sarısözen genç Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusal bilincini geliştirmede kültürel alanda ve özellikle halk müziği alanında araştırmacı, derlemeci, sanatçı ve radyo programcılığı kimlikleri ile değeri ölçülemeyecek katkılar sağlamıştır.

KAYNAKÇA

AKSOY, Bülent 2008 Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar, İstanbul.

ALPYILDIZ, Eray 2012 "Yerelden Ulusala Taşınan Müzik Belleği ve Yurttan Sesler" Millî Folklor, S.96, s. 84-93.

COŞKUN ELÇİ, Armağan 1997 Muzaffer Sarısözen (Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları), Ankara (Kültür Bakanlığı Yayınları); 2008 "Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları" Milli Folklor, S. 78, s. 37 – 54.

ÇANKAYA, Özden 2003 Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi TRT 1927 – 2000, İstanbul.

DURGUN, Şenol "Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik", Alter Yayıncılık, Ankara, 2005.

GÖKALP, Ziya "Türkçülüğün Esasları (1923). Yay. Haz. M. Ünlü ve Y. Çotuksöken, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1997.

GÜRAY, Cenk 2006 "Anadolu'daki Geleneksel Müzikler ve AB Süreci", Sevda Cenap And Müzik Vakfı Sempozyumu.

KATOĞLU, Murat "Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür, Sanat. S.AKŞİN (Ed.), Türkiye Tarihi: Çağdaş Türkiye (1908-1980), İstanbul: Cem Yayınevi, IV, 1992: 393-502.

KOÇAK,Cemil. "Siyasal Tarih (1923-1950)."S.AKŞİN (Ed.), Türkiye Tarihi: Çağdaş Türkiye (1908-1980), İstanbul: Cem Yayınevi, IV, 1992: 85-173.

ÖZDEMİR, Nebi 2012 Medya, Kültür ve Edebiyat, Ankara.

ÖZTÜRK, Okan Murat. "Zeybek Kültürü ve Müziği", Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2003.

ÖZTÜRKMEN, Arzu 1998 Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik, İstanbul.

"Radyomuzda Halk Musikisi Çalışmaları" Radyo 3 – 21, 15 Şubat 1942.

SAY, Ahmet 1994 Çağdaş Müzik Tarihi, Ankara.

SAYGUN, Ahmet Adnan, "Atatürk ve Musiki-O'nunla birlikte O'ndan sonar", Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 1981.

ŞENEL, Süleyman 1991 "Cumhuriyet Dönemi Halk Müziği Araştırmaları, Folklor / Edebiyat, Ankara.

TAN, Nail 1995 Folklor (Halk Bilimi) Genel Bilgiler, Ankara; 1978 "Muzaffer Sarısözen'in Türk Folkloru İçerisindeki Yeri ve Önemi", Sivas Folkloru.

ÜLKÜTAŞIR, M. Şakir 1972 Cumhuriyet ile Birlikte Türk Folklor ve Etnografya Çalışmaları, Ankara.

YILMAZ, Niyazi 1996 Türk Halk Müziğinin Kurucu Hocası Muzaffer Sarısözen, Ankara.

Ölümünün 50. Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu

6. Oturum

Siyaset, Kimlik ve İdeoloji Bağlamında Muzaffer Sarısözen

MUZAFFER SARISÖZEN'İN KİŞİLİĞİNDE ÜLKEMİZDEKİ "BATILILAŞMA" SÜRECİNİN GELENEKSEL MÜZİKLER ÜZERİNDEKİ ETKİSİNİN TARTIŞILMASI: BİR DÖNÜŞÜMÜN ÖYKÜSÜ

Cenk GÜRAY[1], Ali Fuat AYDIN[2]

1. Giriş

Genelde "müzik", özelde ise "Türk Halk Müziği" "Cumhuriyet Dönemi'nde" yaşanan "toplumsal kimliğin" inşası sürecinin ana unsurlarından biridir. Bu manada "Türk Halk Müziği" eserleri, ortak bir kültürel kimliği destekleyen somut örnekler olarak görülmüş, bu örneklerin tüm Türkiye tarafından algılanabilecek bir biçimde icrasının bu kültürel kimlik için ortak bir yaşamsal temel teşkil edeceği düşünülmüştür. Bu süreç, halk müziğinin ana çalgısı konumuna gelen bağlama icrası konusunda bazı değişimleri beraberinde getirirken, derleme süreçlerinde, derlenen eserlerin değerlendirilmesinde ve icrasında bazı tercih ve öncelikleri de gündeme taşımıştır. Bu yüzden, bağlama tavırlarında bu sürecin etkisi ve kişisel fikirlerin de katkısı ile bölgelere yönelik "standartlaşmış" icra kalıpları ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunun yanında derlemelerde kültürel çeşitliliğin tüm yönlerine aynı oranda vurgu yapılmaması, derlenen eserlerin icrasında yöresel ayrıntıların yanında tüm yöreleri kapsayan "ortak" bir üslubun da ön plana alınması ve derlenen ezgilerin ilişki kurduğu kuram algısının "batı" etkisi ile tanımlanması gibi bazı etki ve tercihler de bu süreçte ortaya çıkmıştır. Sarısözen, cumhuriyet dönemi Türk Halk Müziği derleme ve kuram çalışmalarının temelinde olup, büyük hizmetler veren bir kişi olarak pek çok defalar bu süreç ile karşı karşıya gelmiş; kişisel tercihleri ile hem bu süreci yönlendiren hem de bu süreçten etkilenen bir kişilik olarak günümüze kadar kültür gündeminde kalmıştır. Bu çalışmada söz konusu "batılılaşma" sürecinden etkilenen derleme, icra ve kuram çalışmaları Sarısözen'in kişiliğinde, somut örneklerle tartışılacaktır. Bu tartışma ve analiz sürecinin sonucunda hem Cumhuriyet Dönemi kültür politikalarının toplumsal hayata etkilerine dair daha fazla bilgi üretilmesi hem de bu dönemde Sarısözen tarafından yapılan hizmetlerin daha açık ve somut olarak keşfedilmesi mümkün olabilecektir.

[1] Doç.Dr., Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

[2] Araştırmacı, bağlama icracısı

2. Halk Müziği Çalışmalarındaki "İnkılapçı ve Özcü[3]" Tavır ve Yansımaları[4]

1923 yılında yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanı, esasında kültürel olarak yaklaşık iki asırdır aşama aşama hissedilen Osmanlı'dan kopuşun, somutlaşmış ve resmileşmiş bir hali gibi olsa da [5], Osmanlı'nın son döneminden beri devam eden modernleşme fikirlerinin daha "homojen"[6] bir toplum hedefiyle uygulanması olarak da görülebilir. Türkiye Cumhuriyeti, "milli" bir devlet olma teziyle kurulmuştur[7]. Osmanlı'dan kalan miras, "farklı etnik ve dini kültür yapılarını" imparatorluk tebâsı olarak tanımlayan bir toplum ve devlet yapısını yansıtmaktadır. Oysa yeni kurulan devlet, bu mirası reddederken[8] yerine "Türk" kimliğine ve bu kimliğin Orta Asya'daki köklerine dayanan bir "tarih tezi" yaklaşımı ile 1923'ü "milat" olarak kabul eden bir kültürel bakış açısı önermektedir[9]. Aynı doğrultuda, yeni cumhuriyetin kökenindeki "milli devlet" fikrinin kuramcıları milli musikiye kaynaklık etmesi için her yönüyle "Türk" olan "saf" bir müzik aramaktadır. Doğaldır ki Osmanlı'nın etnik ve dini açıdan oldukça karmaşık kültürel yapısını yansıtan "Osmanlı kent müziği" ya da "Klasik Üslup", bu ihtiyacı karşılayabilecek "saflıktan" oldukça uzak gözükmektedir. Bu yüzden "saf" bir "milli müzik" beklentisini karşılayabilecek tek müzik halk müziğidir.

"Milli Devlet" fikrinin oluşturulmasındaki temel kaynaklardan olan Ziya Gökalp bu seçimin sonucunu şu şekilde ifade etmiştir:

"…milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle, Batı musikisinin kaynaşmasından doğacaktır…"[10]

[3] Öztürk, 2006d

[4] Güray, 2010

[5] Konuyla ilgili detaylı bir çalışma için yazarın "Anadolu'da Geleneksel Müzikler ve AB süreci" adlı çalışmasına (2006) başvurulabilir.

[6] Durgun, 2005: 70,76.

[7] Koçak, 1992; Öztürk, 2003

[8] Durgun, 2005

[9] Katoğlu, 1992; Öztürk, 2003

[10] Gökalp, 2011: 128

Atatürk'ün de Gökalp ve Montesqieu (1689-1755) gibi düşünürlerin görüşleriyle netleşen tavrı değişik konuşmalarında da görülebilmektedir:

"Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki özünü halk musikisinden alan çoksesli bir musiki olacaktır"[11].

Görülmektedir ki Öztürk'ün de belirttiği üzere "halk müziği adına girişilen çalışma ve kurumlaşmalarda, resmi bakış açısının beklenti ve yönlendirmeleri belirleyici olmuştur"[12]:

"*Milliyetçi perspektifteki Türklük kavrayışı, halk müziğini pentatonizm ve Orta Asya ile ilişkilendirmekte; Osmanlı ve musikisinin karşısına halkı ve müziğini koymayı amaçlamaktadır.*"

Bu yüzden Atatürk tarafından bir "inkılap" hareketi olarak tanımlanan Türkiye cumhuriyetinin müzik politikası[13] "Türk halkına ait saf geleneksel müziğin" içinde yer alabilmek için fazlaca "kültürel çeşitlilik" içeren Osmanlı Kent Müziği'ni, Osmanlı'ya ait olarak kabul edilen her kültür unsuru gibi dışlamaktadır. Bu geleneğin bir uzantısı olarak kabul edilen makam ve usul kuramı da Osmanlı Müzik Geleneği'nin bir unsuru olarak algılanıp, Milli Devletin müzik kültüründen Osmanlı'ya dair etkileri soyutlamaya çalışan görüş tarafından devre dışı bırakılmaya aday bir kültürel hedef oluşturmaktadır. Bundan dolayı Türk halkının saf müziği olarak tanımlanan halk müziği yapılarını anlatmak için de yeni bir kuram icat edilmiş, başka tür bir ezgi kalıbını anlatmak için kullanılan "ayak" kavramı makamlar ile eşdeğer görülürken bu kavramda da usul kuramı yine ölçü tabanlı bir şekilde ifade edilmiştir[14]. Söz konusu bu yeni kuram yaklaşımları da, "halk müzikçiler" ve "klasik müzikçiler" arasında yaratılan kutuplaşmayı keskinleştirmiş[15], "batılılaşma'nın" kurama yaptığı olumsuz etkilere de eklemlenerek [16] tarihsel gelenek ile bağları iyice zayıflatmış, toplumda

[11] Saygun, 1981: 48

[12] Öztürk, 2006: 160

[13] Saygun, 1981: 42

[14] Sarısözen, 1978; Ataman, 2009.

[15] Öztürk, 2006, 2006b.

[16] Güray, 2012

kültürel kimliği ile ilgili ciddi bir kafa karışıklığını müzik ve müziğin ifade ettiği tüm kültür birikimleri dâhilinde ortaya koymuştur[17].

Bu anlamda Sarısözen'in çalışmaları esnasında dikkat çektiği "usül" yapılarını "türkü metinlerini oluşturan dizelere" göre belirlemiştir[18]. Bu anlamda Sarısözen ve takipçileri 6/4, 8/4 ve hatta 27/8 veya 30/8'lik ritmik yapıları eserlerin usül yapıları olarak aksettirmişlerdir. Bu durum hem usülün ölçü olarak algılanması hem de Anadolu'daki kadim müzik kuramının sunduğu bilgi birikiminden uzaklaşmayı simgelemektedir. Aynı uzaklaşma, makam kavramını Avrupa müziğinin "dizi" olgusu ve "sabit koma seslere bağlı" bir sistem[19] ile anlatmaya çalışan anlayışta da görülmektedir[20]. Zira dizinin sabit dereceleri ve seslerin fonksiyonları, makamın değişken perdelerini ve bunların işlevlerini açıklamaya yeterli olmamaktadır. Dizi olarak tanıtılan ezgi yapılarına "ayak" isminin verilmesi de başka bir çelişkidir. Zira,"ayak" denilen ezgi yapıları halk müziği geleneği içinde kullanım alışkanlığı yaratmış olan "ezgi kalıplarının" ismidir[21]. Bu ezgi kalıpları, esasında makam geleneği tarafından kapsanmaktadır ve bu yapıların "kurama" girebilmesi "makam" anlayışının da sınırlarını geliştirebilecektir. Ancak makamın başka bir kavramın ismi ve dizi dereceleri ile sınırlanması bu işbirliği şansını da ortadan kaldırmıştır.

3. Yurttan Sesler Korosu ve Toplum için Ortak Bir Müzik Kültürünün Sağlanması

İlk kez 1940 yılında Ankara'da Muzaffer Sarısözen tarafından kurulan Yurttan Sesler Korosu[22], toplumu bir arada tutan değerleri güçlendirebilmek için oluşturulmaya çalışılan, "saf, temiz[23]", "Türklük olgusu" üzerinde yükselmesi hedeflenen "ortak müzik" kültürünün ana

[17] Bu çekişmenin sonucu olarak bazı uzmanlar bu iki yaklaşımdan da uzaklaşabilmek için özgün yaklaşımlar aramışlar belki kendi açılarından daha işlevsel bir sonuç almışlar ancak çalışmalarında geleneksel makam kuramının arkasında getirdiği kültür birikiminin gücünden istifade etme şansını kaçırmışlardır.

[18] Öztürk, 2006

[19] Akdoğu, 2001

[20] Öztürk, 2006

[21] Güray, 2010

[22] Altınay, 2004: 143

[23] Yönetken, 2012:91

merkezi olarak görünmektedir. Buradaki temel hedef yurdun değişik bölgelerindeki insanları birbirlerinin türküleri ile aşina ederek ortak bir toplumsal kültürün temellerini atabilmektir. Yurttan Sesler Korosu, koro olarak söylemenin gerektirdiği sadeleşme ve yöresel tavır özelliklerinin devre dışı bırakılması gibi ihtiyaçlara da bağlı olarak dil ve ezgi yapısı açısından "homojen" bir icra yapısını tüm yöresel eserlere uyarlamaya çalışmıştır[24]. Bu anlamda türkülere melodik anlamda bazı müdahaleler de yapılmış, söz ve ezgisel yapı kabul edilen "bölgesel ve milli" karakterlere göre tekrar tasarlanmıştır[25]. Bağlama bu uygulamanın "çalgısal" kısmındaki en önemli unsurdur. Yine "bağlamanın" Orta Asya kökenine sıklıklar vurgu yapılarak, bu çalgıdan tüm Anadolu'daki yöresel müziklerde kullanım geleneği olan bir çalgı "icat edilmeye" çalışılmış, bu yüzden yörenin "orijinal" sazları örnek alınarak "bağlama'nın" icra imkanlarını geliştirme amaçlı pek çok yöresel tavır özelliği[26] "bağlama geleneğine" eklemlenmiştir.

4. Ferahi Zeybeği ve Bir Dönüşümün Hikayesi

Böylesi bir kültürel tercih ve bu tercih sonucu bağlamanın geçirdiği işlevsel ve teknik farklılıklar gözlemleyebilmek için Muğla'dan "Ferahi" türküsü incelenecektir. Bu bağlamda Sarısözen tarafından TRT'ye kazandırılan söz konusu ezgi ve ilgili notası ile Muğla Geleneksel Müziğin önemli uzmanlarından İsmet Kanavuzlar'dan alınan aynı eser karşılaştırılacaktır.

Öncelikle bu bildiride konu edilen Ferahi Türküsünü, halk müziği geleneğinin büyük icracılarından Neriman Tüfekçi (1926-2009), içinde bulunduğumuz dönemin usta icracılarından 1967 doğumlu Cengiz Özkan ve Klasik Keman geleneğinin ülkemizdeki en önemli temsilcilerinden 1968 doğumlu Cihat Aşkın'dan dinleyelim:
MÜZİKAL ÖRNEKLER 1-2-3 (NERİMAN TÜFEKÇİ, CENGİZ ÖZKAN, CİHAT AŞKIN)

Nikriz ve neveser makamının özelliklerini, ağır aksak usûlunun kalıplarında yansıtan Ferahi türküsü Muğla bölgesinin en bilinen türkülerinden biri olduğu kadar, Türkiye'deki halk müziği dinleyicisine da mal olmuş bir eserdir. Bazı

[24] Balkılıç, 2009

[25] Balkılıç, 2009: 172

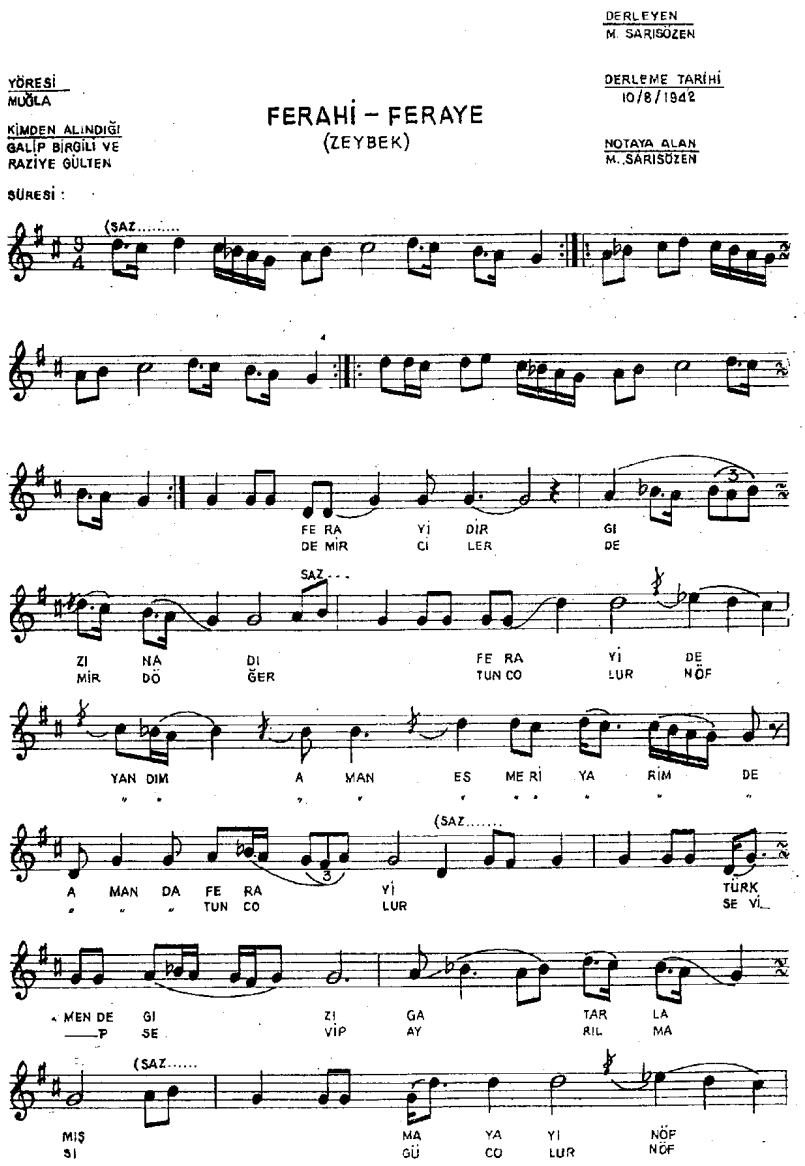
[26] Ataman, 2009

kaynaklarda türkünün hikayesi Menteşe Beyliği döneminde geçen bir aşk hikayesine dayandırılmaktadır[27]. Ferahi türküsü aynı zamanda halk müziği camiasında bağlama icracılığında zeybek tavrının uygulaması açısından da ustalık gerektiren bir eser olarak bilinir. Bu durumu pek çok halk müziği eğitmeni gibi değerli Hocamız Mehmet Semiz (d.1959) de dillendirmektedir:

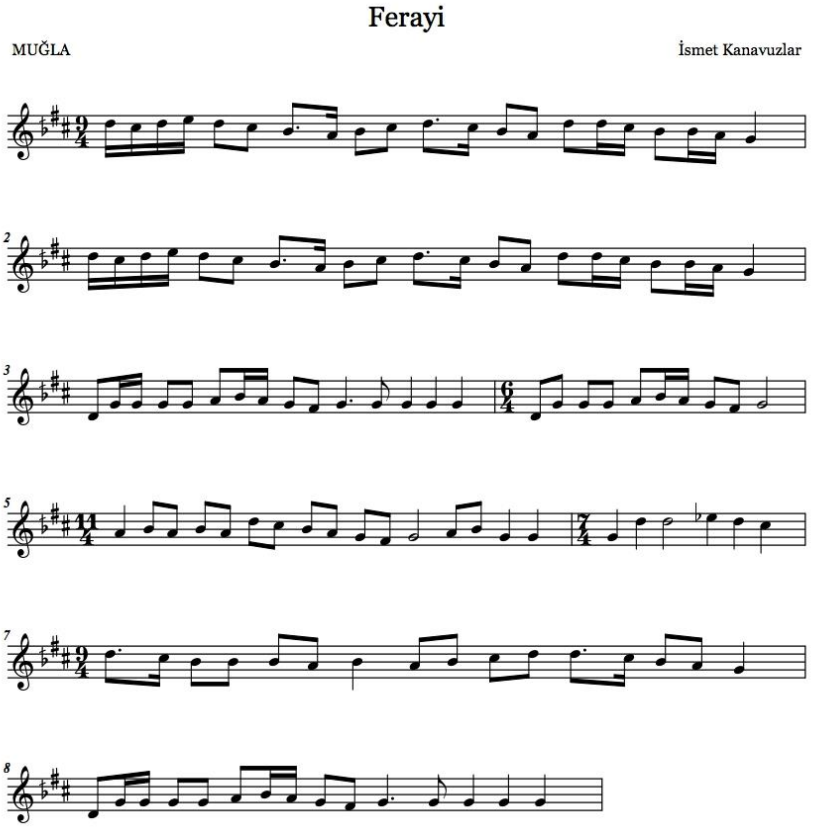
"*Ferahi türküsü Halk Müziğinin klasiklerinden biridir*" [28]

Halk müziği camiasında kabul gören bu görüş üzerinde fikir yürütmeye başladığımız zaman işaret edilen icra yapısının Muzaffer Sarısözen'in 1942'de "Galip Birgili ve Raziye Gülten'den" derleyerek notaya aldığı aşağıda görülen eserden esinlenerek ortaya koyulduğu rahatlıkla anlaşılabilir:

[27] Günday, 1979

[28] Semiz, 2013

Nota 1: Muzaffer Sarısözen'in 1942'de derlediği ve notaya adığı Ferahi türküsü

Oysa ki Muğla'daki yerel geleneğe baktığımızda bu notada işaret edilenden çok daha farklı bir "Ferahi" türküsü görürüz. 1937 doğurmlu keman sanatçısı İsmet Kanavuzlar'ın-ki bizzati olarak Galip Birgili'nin öğrencisidir-icrasına baktığımızda bu durumu açıkça fark ederiz.

MÜZİKAL ÖRNEKLER 4-İSMET KANAVUZLAR

Nota 2: Ferahi Türküsünün İsmet Kanavuz'lar tarafından icra edilmiş ve Ali Fuat Aydın tarafından notaya alınmış hali

1937 doğumlu İsmet Kanavuzlar, hem 11 yaşından itibaren Muğla düğünlerinde icra yapması hem de Kadri Şençalar (1912-1989), Zeki Müren (1931-1996), Müzeyyen Senar (1918-2015) gibi usta isimlerin yanında geçen müzik hayatının getirdiği hafızası ve kuram hakimiyetinin getirdiği avantajlar ile oldukça sıra dışı ve güvenilir bir kaynak kişi portresi çizmektedir.

2013'deki ziyaretinde kendisi ile "Ferahi" konusunu görüştüğümüz zaman Sarısözen'e 1950'li ylların sonunda "Muğla oyun havalarını" icra etmek için gittikleri Ankara radyosunda bu değişikliğin sebebini sorduğunda "ben o türküyü bağlama için tekrar düzenledim", cevabını almıştır[29]. Geçen hafta kendisi ile yaptığımız görüşmede ise Ferahi'yi Hocası "Galip Birgili" nasıl çalıyorsa kendisinin de o şekilde icra ettiğini aktarmıştır[30]. Dolayısıyla Kanavuzlar'ın icra tercihlerinin en an 100 senedir Muğla yerelinde kabul gördüğü ve Sarısözen'in derleme yaptığı kaydın notaya aldığı yapı ile aynı olmadığı anlaşılabilir. Ortaya çıkan bu sonuç sadece müzikal sebeplere dayanmamaktadır.

5. Değerlendirme: Kültürel Değişimin Işığında Ferahi Türküsü

Bağlama Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği'nin temel çalgısı olarak görülmüş, bir anlamda "tüm milleti" ortak bir müzik üzerinde birleştirme anlayışının ana araçlarından biri olmuştur. Bu anlayışın en önemli örnekleri Muzaffer Sarısözen tarafından yapılan derlemelerin bir kısmında görülebilmektedir. Ferahi'nin de içinde olduğu çeşitli eserlerin notaya aktarılmasında, Ege'nin karakteristik çalgıları olan davul ve zurnanın işlevlerini bağlamaya yönlendirecek bazı tavır uygulamalarına yer verildiği görülmektedir. Sarısözen, yöresel icralarda görülmeyen bu uygulamaları eserlerin "bağlamaya uyarlanması" olarak tanımlamış[31] ve bu yolla türkülerin yöresel hallerinde bulunmayan pek çok ezgisel ve ritmik kalıp yerel müzik geleneklerinin içine girme imkânı bulmuştur. Ferahi örneğinde olduğu gibi bu icra ve düzenleme tercihleri "TRT'nin" güvenilir adının da etkisiyle "asıl" ezgilerin yerini almaya başlamıştır. Bu durum bağlama ile ilgili çok önemli ufuk açıcı çalışmaları teşvik ederken, yerel ayrıntıların yerlerini "tüm" Anadolu'ya has "ortak" tavır özelliklerine veya yöresel icra özelliklerinin bağlamaya uyarlanması sonucu elde edilen "yeni" tavırlara bırakmaları sonucunu ortaya çıkarmıştır. TRT'nin yayın imkânlarından kaynaklı iletişim olanaklarının da yoğunluğu bu süreci daha da hızlandırmıştır. Sonuçta durum öyle bir hale gelmiştir ki, türkü ülke sathında Yurttan Sesler geleneğinin "yapılandırdığı" gibi aktarılmış ve hafızalara yerleşmiştir. Bir anlamda eserin

[29] Kanavuzlar, 2013

[30] Kanavuzlar, 2013b; bu arada "Ferahi" ezgisi İzmir halk oyunları repertuarında da Muğla'dakine benzer bir şekilde icra edilmektedir.

[31] Kanavuzlar, 2013

yeniden tasarlanan hali aslının yerini almıştır. Sonuç bununla da kalmamış, bu etki türkünün ait olduğu yerel geleneğe de taşınmış, 1957 doğumlu Mehmet Topçuoğlu gibi önemli yerel icracı ve kaynak kişiler tarafından da bir sonraki dinleme örneğinde sunulan "düzenlenmiş" hali ve eklenmiş "saz kısmı" ile icra edilmiştir[32].

MÜZİKAL ÖRNEKLER 5-MEHMET TOPÇUOĞLU

Bu durum bize yerel geleneğin, sonradan ortaya konmuş (icat edimiş[33]) ulusal gelenek ile yer değiştirdiğini de anlatabilmektedir. Böylesi süreçler, hedeflenen "ortak ulusal kültürün" elde edilebilmesi adına çok önemli başarılar getirmişken, halkın "yerel hafızasında" bazı doğal farklılaşmalara da yol açmıştır. Geleneksel müziğin söz, ritim ve ezgi kalıplarının yerel hafıza açısında işlevselliği düşünüldüğü zaman bu ve benzeri değişik girişimlerinin bu yerel hafızada kayıplara da yol açabileceği düşünülebilir.

MÜZİKAL ÖRNEKLER 6-YUNANİSTAN

İlginçtir ki-bir sonraki dinleme örneğinde (Απόψε στο δικό σου μαχαλά; Kaynak kişi: Spiros Peristeris[1900-1966], Söz: Minaos Matsas (1903-1970); İcra: Stella Haskil-Saolnikia[1918-1954]) işitilebildiği üzere-Yunanistan tarafında aynı türkü çok doğal bir hafıza aktarımı ile orijinal haline çok daha yakın bir şekilde bugüne gelmiştir.

6. Sonuçlar

Muzaffer Sarısözen, çalışkan ve titiz kişiliği[34] ile Anadolu'daki halk müziği kültürünün yarınlara aktarılmasında en çok emeği olan kültür adamı olarak önemli bir yerde durmaktadır. Sarısözen'in bir başka önemi de yeni kurulmakta olan "Türkiye Cumhuriyeti'nin" kültür politikaları doğrultusunda "Anadolu'nun" her yerinde "ortak" bir halk müziği kültürünün oluşmasında üzerine düşen "misyon" ve bu anlamdaki yoğun emeğidir. Bu emek her ne kadar amacına ulaşarak, türkülerin yurt sathında bilinir olmasını sağladıysa da, yerel bazı ayrıntıların bu "genelleşme" sürecinde ikinci planda kalması

[32] Topçuoğlu, 2012

[33] Hobsbawm, 2006

[34] Elçi, 1997

gibi bir sonuca da yol açmıştır. Değişik yöresel çalgıların yerini bağlamaya bırakması, yöresel söyleyiş özelliklerinin genel bir "ağız ve tavırla" yer değişmesi gibi uygulamalar bu süreci hızlandırmıştır. Yine bu şekilde, geleneksel müzik ürünleri Anadolu'daki halkın "ortak" zevk ve estetik" görüşünü yansıtan kültür ürünleri haline gelmiş, bu süreçte yerel dil, lehçe, yöresel ezgi ve ritim tercihleri gibi noktalarda "ayrıntı" kayıpları yaşanmıştır. Günümüzde ise iletişim olanaklarının artması, müziği ana paylaşım yolunu "hafıza kültürü" yerine "internet", "tv", "cd", "radyo" gibi iletişim araçlarına yöneltmiştir. Bu süreç ise söz konusu "radyo" temelli tektipleşmeyi iyice arttırmış, ancak "tektipleşmenin" sebebi "kültür politikalarından", "popüler kültüre" doğru kaymıştır.

Yapısı itibarıyla dinamik bir yapı olan "halk müziği" pek çok değişik sebepten kayaklı olarak hizlı değişimlere uğrayabilir, kitle iletişim araçları ile desteklenmiş bir "kültür politikası" değişimin cumhuriyet dönemindeki ivmesinin ana sebeplerinden biridir. Şu anki değişimi ise "piyasa" şartları yönlendirmektedir ve "kültürel" değil "ticari" kaygılar radikal değişimlere ve kayıplara neden olmaktadır. Bu yüzden artık Sarısözen'in ortaya koyduğu "kültürel" mirasa sahip çıkmanın ve Anadolu'ya has tutarlı bir halk müziği kültürünün korunmasının yolu halk müziği geleneklerinin yaygınlığını korurken onların kalıcılığını işlevsel yapılarıyla garanti altına alan yöresel ayrıntılara sahip çıkılmasıdır.

Bu ise öncelikle elde olan derleme ve arşiv kayıtlarının tekrar ele alınarak analiz edilmesi, eski geleneklerin hala yaşayan hallerinin yerinde tetkik edilmesi ve geçmiş müzik geleneklerinin günümüzdeki icra yapıları içinde daha yoğun bir şekilde yer almasını sağlayacak yolları günümüz "müzikoloji" ekollerinin önerdiği güncel tekniklerle gündeme getirmektir. Sarısözen'in hayalini kurduğu bu topraklar ve insanlarına has bir müzik geleneğinin sürekliliğini sağlamanın en güçlü yollarından biri budur.

**Muzaffer Sarısözen Hoca'nın aziz hatırasına…*

KAYNAKÇA

AKDOĞU, Onur "Kutsal Hazinemiz Türk Halk Müziği", İzmir, 2001.

ALTINAY, Reyhan "Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği-Kitaplar, Makaleler, Nota Yayınları", Balçova Kaynakamlığı Yayınları, İzmir, 2004.

BALKILIÇ, Özgür "*Cumhuriyet, Halk ve Müzik-Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*", Tan Kitabevi Yayınları-Araştırma Dizisi, Ankara, 2009.

DURGUN, Şenol "*Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik*", Alter Yayıncılık, Ankara, 2005.

ELÇİ, Armağan, "*Muzaffer Sarısözen – Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları*, (1937-1952 yılları arasında derlenen ezgi listesi ile)", T.C. Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, 1997.

GÖKALP, Ziya "*Türkçülüğün Esasları (1923)*. Yay. Haz. M. Ünlü ve Y. Çotuksöken, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2011.

GÜNDAY, Ahmet "Bağlama Metodu, Notaları ile Halk Türküleri ve Türkü Hikayeleri", Anıt Matbaacılık, İzmir, 1979.

GÜRAY, Cenk "Anadolu'daki Geleneksel Müzikler ve AB Süreci", Müziğimiz ve AB Süreci Sempozyumu, Ankara: Sevda-Cenap And Vakfı, 2006.

GÜRAY, Cenk "Bin Yılın Mirası-Makamı Var Eden Döngü Edvar Geleneği", Pan Yayıncılık, İstanbul, 2012.

GÜRAY, Cenk "Bir Yapay Ayrılığa Dair", KADEM Musiki ve Edebiyat Dergisi, Say 1, İstanbul, 2010.

HOBSBAWM, Eric J. ve RANGER, Terence "*Geleneğin İcadı"*, Çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Yayınları, 2006.

KANAVUZLAR, İsmet "Kişisel Görüşmeler", Muğla, 2012.

KANAVUZLAR, İsmet "Kişisel Görüşmeler", Muğla, 2013.

KATOĞLU, Murat "Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür, Sanat. S.AKŞİN (Ed.), *Türkiye Tarihi: Çağdaş Türkiye (1908-1980)*, İstanbul: Cem Yayınevi, IV, 1992: 393-502.

KOÇAK, Cemil. "Siyasal Tarih (1923-1950)."S.AKŞİN (Ed.), *Türkiye Tarihi: Çağdaş Türkiye (1908-1980)*, İstanbul: Cem Yayınevi, IV, 1992: 85-173.

ÖZTÜRK, Okan Murat "Benzerlikler ve Farkılıklar: Bütünleşik Bir Geleneksel Anadolu Müziğine Doğru", *Pan'a Armağan*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006.

ÖZTÜRK, Okan Murat "Osmanlı Musikisinde Modernleşme ve Başkalaşım:

"Westenize" Edilmiş Bir Musiki Geleneğinin Dünü ve Bugünü", *Uluslararası Osmanlı Dönemi Türk Musikisi Sempozyumu*, Bursa, 2006b.

ÖZTÜRK, Okan Murat. "Zeybek Kültürü ve Müziği", Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2003.

SARISÖZEN, Muzaffer, "Türk Halk Musikisi Usulleri", Resimli Posta Matbaası, Ankara, 1978.

SAYGUN, Ahmet Adnan, "*Atatürk ve Musiki-O'nunla birlikte O'ndan sonar"*, Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 1981.

SEMİZ, Mehmet, "Kişisel Görüşmeler", Ankara, 2013.

ŞENEL, Süleyman, "Bu Toprağın Sesi-Halk Musikimiz-Adnan Ataman", Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2009.

TEBİŞ,Cansevil, KAHRAMAN, Bahattin "Halil Bedii Yönetken'den Seçme Müzik Makaleleri-Türk Harf İnkılabı Öncesi 1922-1928 Arası", Müzik Eğitimi Yayınları,Ankara, 2012.

TOPÇUOĞLU, Mehmet "Kişisel Görüşmeler", Muğla, 2012.

*Galip Birgili, Raziye Gülten, Spiros Peristeris ve Müzeyyen Senar'ın hatıralarına saygıyla…

CUMHURİYETİN KİMLİK İNŞASI BAĞLAMINDA TÜRK HALK MÜZİĞİNİN ÖNCÜ BİR İSMİ MUZAFFER SARISÖZEN

Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY•

Özet

Türkiye'de Cumhuriyet dönemiyle başlayan kimlik inşasının merkezinde "kültür" kavramı yer almaktaydı. Atatürk'ün ifadesiyle; "Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli hars (kültür)" olacaktı; bu da çağdaş bilim ve eğitim anlayışının kurumsallaşmasıyla gerçekleşebilirdi. 1930'lu yıllardan itibaren Türkiye'de toplumbilimlerinden özellikle tarih, dilbilim, antropoloji gibi disiplinlerden yararlanılarak, Türk toplumunun kültürel dönüşümünün gerçekleştirilmesi ön görülüyordu. Bununla birlikte uygarlaşma yolunda "sanat" olgusunun işlevine de sıklıkla vurgu yapılmakta; 30'lu yıllardan itibaren "milli" müzik eğitimi ve "ulusal" müzik sanatı kurumsallaştırılmaktaydı. Bu bağlamda, özellikle Anadolu'nun merkezi konumundaki başkent Ankara'da kurulan Devlet Konservatuvarı ve Ankara Radyosu "yerel – ulusal" müziğin kurumsallaşması bakımından öncü işlevler üstlenmişti. 1940'lı yıllara gelindiğinde gerek Konservatuvar Arşiv Şefliğinde derlemecilik, halk ezgileri kayıtlarının notalı olarak belgelenmesi, gerekse Ankara Radyosu Yurttan Sesler Topluluğu Şefi olarak bu öncülüğü üstlenmiş olan "Muzaffer Sarısözen" adı, yeni medeniyetin müziğinin inşasıyla özdeşleşmişti. Cumhuriyet döneminde Anadolu'daki yerel/geleneksel müzik pratikleri ve ürünlerinin araştırılması, tespit edilen müzik ürünlerinin radyo yayınları aracılığıyla yurdun her köşesine iletilmesi misyonu da Muzaffer Sarısözen'in Şefliğinin öcülüğünde gerçekleşmekteydi. Bunların yanı sıra M. Sarısözen, Cumhuriyet'in kimlik inşası projelerinden en önemlisi sayılabilecek "Musiki İnkılâbı" sürecinde Türk halk müziği alanında yayımladığı kitaplar, makaleler ve nota yayınlarıyla da, temel problemlerin ortaya konulması ve halk ezgilerinin çözümlenmesi bakımından öncülüğünü göstermiştir."Tarihselci kültür" kuramının merkeze alındığı ulus – devlet inşa sürecinde "halk" kavramının benimsenmesi, ulus kavramının içeriğini oluşturan "halk kültürü" nün önem kazanması gibi nedenlerle müzik ve Türk

• EGE ÜNİVERSİTESİ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi.

halk ezgileri başlıca kimlik inşası unsuru olmuştur. Bu bildiride Cumhuriyet döneminde Türk halk müziği alanındaki başlıca gelişmeler, bu dönemdeki kültürel kimlik inşa süreciyle ilişkilendirilerek, Muzaffer Sarısözen'in bu bağlamdaki öncü rolü üzerinde durulacak, bu döneme ilişkin bazı kayıtlar ve belgeler sunulacaktır.

Anahtar sözcükler: Cumhuriyet, kimlik inşası, halk müziği, Muzaffer Sarısözen.

Giriş

Türkiye'de Cumhuriyet dönemiyle başlayan kimlik inşasının merkezinde "kültür" kavramı yer almaktaydı. Atatürk'ün ifadesiyle; "Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli hars (kültür)" olacaktı; bu da çağdaş bilim ve eğitim anlayışının kurumsallaşmasıyla gerçekleşebilirdi. Türkiye'de 1930'lu yıllar, 20. yy.ın çağdaş eğitim, bilim anlayışının yakalandığı bir dönem olarak nitelendirilir. Atatürk'ün bu ulus – devlet inşa sürecinde bir devlet adamı olarak, "antropoloji" eksenli bir kültürel inşayı esas aldığını belirtiyor, Prof. Dr. Zafer Toprak kitabında.

Atatürk, inşa edilen bir ulus – devletin başındaydı ve tarihe meraklı bir kişiydi. Milli hars (ulusal kültür) bu suretle güç kazanır, gelişirdi. Antropolojik verilere dayanan Türk Tarih Tezi bir anlamda bağımsızlık savaşının ve ardından gelen Batıyla ilgili düş kırıklığının kültürel sonucuydu. Alternatif Aydınlanma anlayışı Türk Tarih Tezi'ni ortaya çıkarmıştı. Kurgulanan tarih anlayışı yeni bir kimlik inşa sürecinin önemli yapıtaşlarından biri oldu.[1]

Özellikle tarihe duyduğu büyük merak nedeniyle bir yandan devrimler gerçekleştirilirken, diğer yandan da dil, tarih, coğrafya, biyoloji gibi alanlarda araştırmalar yaptırıyor. Bu süreçte "Anadolu coğrafyası" ve "Anadoluluk" kavramı öne çıkıyor, Ankara başkent olarak seçiliyor ve Cumhuriyet'in kurumsallaşmasında merkez konumuna geliyor. "Milli Hars" olarak ifade edilen "ulusal kültür" inşasında dil devrimi, Türk tarih tezi gibi söylemler

[1] Zafer Toprak, *Darwin'den Dersim'e Cumhuriyet ve Antropoloji*, Doğan Kitap, İstanbul, 2012, s. 204.

önemli yapıtaşlarını oluştururken[2], bir diğer kültür devrimi gerçekleştiriliyor ki, bunun adı "Musiki İnkılâbı".

Milli/ulusal kültür, bir ulusun sahip olduğu varsayılan bütün tutum ve davranış tarzlarını, düşünüş ve yaşayış biçimi gibi düşünülmekte[3] olup ulusal kültürün istikrarı ve devamlılığı onun kurumsallaşmasına bağlıdır. Modern toplumlarda, kültür devlet ve kurumları tarafından desteklenir; devlet ve kamusal kurumlar sosyo – kültürün (ulusal olanın) yeniden üretiminde hayati bir rol oynar[4] denmektedir. Musiki İnkılâbı da, tam bu noktada Cumhuriyetin kültür inşasının en görünür kılındığı bir değişim ve dönüşüm alanı olarak, kurumlaşmaya/kurumsallaşmaya zemin hazırlar. Dârü'l Elhân – İstanbul Belediye Konservatuvarı, Ankara Musiki Muallim Mektebi – Ankara Devlet Konservatuvarı, Ankara – İzmir – İstanbul Radyoları müzikteki kurumsallaşmasının somut alanlarıdır. Bu bağlamda, özellikle Anadolu'nun merkezi konumundaki başkent Ankara'da kurulan Devlet Konservatuvarı ve Ankara Radyosu "yerel – ulusal" müziğin kurumsallaşması bakımından öncü işlevler üstlenmiştir.

1940'lı yıllara gelindiğinde ise gerek Konservatuvar Arşiv Şefliğinde derlemecilik, halk ezgileri kayıtlarının notalı olarak belgelenmesi, gerekse Ankara Radyosu Yurttan Sesler Topluluğu Şefi olarak bu öncülüğü üstlenmiş olan "Muzaffer Sarısözen" adı, yeni medeniyetin müziğinin inşasıyla özdeşleşmişti. Bunun yanı sıra M. Sarısözen, Cumhuriyet'in kimlik inşası projelerinden en önemlisi sayılabilecek "Musiki İnkılâbı" sürecinde Türk halk müziği alanında yayımladığı kitaplar, makaleler ve nota yayınlarıyla da, temel problemlerin ortaya konulması ve halk ezgilerinin çözümlenmesi bakımından "öncü" olmuştur.

Bu bağlamda, Muzaffer Sarısözen'in Cumhuriyetin kültürel kimlik inşasındaki öncülükleri bu sempozyumun tamamlanmasının ardından daha da belirginleşecektir, ancak, Muzaffer Sarısözen'in halk kültürü ve halk müziği alanında yaptıklarından, yayınlarından, söylemlerinden O'nun "öncü kişiliği" konusunda başlıca şu maddeleri belirtmek, bu bildirinin ana eksenini oluşturur. Buna göre:

[2] Zafer Toprak, *Darwin'den Dersim'e Cumhuriyet ve Antropoloji*, Doğan Kitap, İstanbul, 2012.

[3] Kudret Emiroğlu – Suavi Aydın, *Antropoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, ss. 469 – 477.

[4] Nafiz Tok, *Kültür, Kimlik ve Siyaset*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.

1. Kültürün kurumsallaşmasındaki öncülüğü
2. "Milliyetçilik" söylemleri bakımından öncülüğü
3. Halk müziğinin yaygınlaşmasında "eğitimci" yönüyle öncülüğü
4. Halk müziğinde "çokseslilik" fikrinin benimsenmesindeki öncülüğü
5. Halk müziğinde "özgünlük" söylemi bakımından öncülüğü
6. Türk halk müziği alanında "yayıncılık ve ilmî yorumları" bakımından öncülüğü
7. Türk halk oyunlarının tanıtılması/yaşatılması bakımından öncülüğü
8. Türk Sinemasında halk müziğinin kullanılmasındaki öncülüğü

1. Kültürün kurumsallaşmasındaki öncülüğü

Muzaffer Sarısözen'in ilk olarak, Türkiye'de cumhuriyet döneminde Musiki İnkılâbı kapsamında gerçekleştirilen "milli/ulusal" kültürün kurumlaşmasındaki öncülüğünü belirterek başlamak yerinde olacaktır. Kültüre ilişkin olarak toplumbilimleri alanındaki pek çok tanım ve tarifi özetleyen J. Asman'a göre kültür ve toplum, insan varlığının temel yapısını, yani indirgenemez temel koşullarını oluşturur; insan varlığı ancak kültür ve toplum temeli ve çerçevesinde mümkündür ve ortak kimlik, ortak aidiyetin bilince çıkarılmasıdır. Buna göre kültürel kimlik de, bir kültüre katılımın bilince çıkarılması ya da o kültüre ait olduğunun ilan edilmesidir.[5] J.F. Bayart ise kimlik kavramını açıklarken, kimliklerin oluşmasında kültürel, olduğu ölçüde ayni zamanda siyasal, ideolojik ve nihayetinde tarihsel bir inşa sürecinin varlığına dikkat çekerek, kültürel kimlik inşasında önemli bir rol üstlenen "kültürel aracılar"ın kentle kırsal kesim ve halkla seçkinler arasında belli bir inanç ve ritüel dolaşımını sağladığından bahseder.[6] Bu açıklamaların ışığında, Muzaffer Sarısözen'in kültürün kurumsallaşması bağlamında, hem "öncü" hem de "aracı" rolünün birlikte değerlendirilmesi gerekir. Çünkü N. Tok'un belirttiği üzere; bir ulusal kültürün istikrarı ve devamlılığı onun kurumlaşmasına bağlıdır: Ernest Gellner'in tanımladığı gibi, milliyetçilik devlet ve kültürün evliliğidir. Modern toplumlarda, kültür devlet ve kurumları tarafından desteklenir; devlet ve kamusal kurumlar sosyo – kültürün (ulusal olanın) yeniden üretiminde hayati bir rol oynar.[7]

[5] Jan Asman, *Kültürel Bellek*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 134.

[6] Jean François Bayart, *Kimlik Yanılsaması*, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 71.

[7] Nafiz Tok, *Kültür, Kimlik ve Siyaset*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 247.

Cumhuriyet döneminin kültürel inşası ve Musiki İnkılâbı sürecinde Muzaffer Sarısözen'in, merkez konumundaki "Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi Şefliği" görevine getirilmesi; Ankara Devlet Konservatuarınca 1937–1952 yılları arasında düzenlenen derleme gezilerinin tümünde "derleyici" olarak görev alması, kurumsallaşmada öncü bir "aktör" oluşunun temel göstergesidir. Çünkü 1924'te Musiki Muallim Mektebi adıyla açılan kurum, 1936'da "Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu" ile Ankara Devlet Konservatuarı'na dönüştürülmüş; çoksesli müzik eğitimi bu tarihten itibaren devlet eliyle kurumsallaştırılmış ancak, bu kapsamda TBMM bünyesinde büyük tartışmalara da zemin oluşturmuştur.[8] Ankara Devlet Konservatuarı'nca düzenlenen konferanslar ve halk müziği derlemeleri konularında, Atatürk'ün direktifleriyle 1935–1937 yılları arasında dört kez davet edilmek suretiyle Almanya'dan gelen Paul Hindemith[9] ile 1936'da Macaristan'dan gelen Bela Bartok[10] da, devlet – kültür ortaklığının müziksel alanda görünürlük kazandığı bu kurumda etkin olmuşlardır.

Muzaffer Sarısözen'in Türkiye Radyoları'nda halk müziği yayınlarının başlatılmasında üstlendiği görev ise kültürün kurumsallaşması bakımdan diğer önemli "öncü rolünü" ifade eder. Atatürk'ün direktifleriyle kurulan İstanbul Radyosu, 27 Nisan 1927 günü bugünkü Sirkeci'deki Büyük Postane'nin en üst katında hizmete girer.[11] 1927'lerde Ankara'da da yayına başlayan radyo ise henüz emekleme dönemindedir, 28 Ekim 1938 günü ilk yayınına başlar.[12] 1940 yılında da, Ankara Radyosunda halk müziği çalışmalarını yöneten Sadi Yaver Ataman'ın askere gitmesi üzerine "Yurttan Sesler" ekolünü başlatan Muzaffer Sarısözen, pek çok yerel müzisyen, âşıklar ve mahalli sanatçıların aracılığıyla

[8] Bkz. Devlet Konservatuarı Kanunu, V. Devre, Ellinci inikad, İçtima: 1, 13.05.1940 Pazartesi; VI. Devre, Elli birinci inikad, İçtima: 1, 15.05.1940 Çarşamba; VI. Devre, Elli üçüncü inikad, İçtima: 1, 20.05.1940 Pazartesi;

Devlet Konservatuarı Hakkında Kanun, Kanun No: 3829, Kabul Tarihi: 20.05.1940, Neşir Tarihi: 24.05.1940.

Devlet Konservatuarı Kanunu (Kanunun Büyük Millet Meclisince tedkik ve kabulüne aid müzakere zabıtları ve kanunu tedkik eden encümen mazbataları ile birlikte), TBMM Matbaası, Ankara, 1940.

[9] Bkz. Paul Hindemith'in raporları Türkçeye çevrilerek, 1983 yılında Almanca – Türkçe olarak yayımlanmıştır. Paul Hindemith, Çeviren: Prof. Dr. Gültekin Oransay, *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler / Vorschlage Für den Aufbau Des Türkischen Musiklebens*, Küğ Yayını, İzmir, 1983, s. 111; Daniyal Eriç, "Genç Türkiye'de Müziğin Yeniden Kuruluşu Paul Hindemith", *Milliyet Sanat Dergisi*, Yeni Dizi: 73, 15 Mayıs 1983, ss. 36 – 37.

[10] Bela Bartok, *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, Çeviren: Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1991, ss. 268 – 289.

[11] Ertan Ünal, "Atatürk'ün Radyosu", *Yıllarboyu Tarih*, Ekim 1981, ss. 59 – 65.

[12] Ertan Ünal, "Ankara Radyosu Bir Bodrumda Kuruluyor", *Yıllarboyu Tarih*, Kasım 1981, ss. 57 – 65.

halk müziğinin tanınmasında öncü olmuş; "Bir Türkü Öğrenelim" adlı programıyla da türkülerin bütün yurt sathında tanınmasında büyük bir işlevi yerine getirmiştir.[13] 1953 yılında şef Mustafa Hoşsu yönetiminde İzmir Radyosu Yurttan Sesler Topluluğu; 1954 yılında da şef Ahmet Yamacı yönetiminde İstanbul Radyosu Yurttan Sesler Topluluğu, Muzaffer Sarısözen'in öncülüğünde Türk halk müziğinin kurumsallaşmasında etkin olmuştur.[14] Cumhuriyet döneminde kültürün kurumsallaşmasında radyolardaki halk müziği çalışmalarında Yurttan Sesler Toplulukları ile bu toplulukların şefi Muzaffer Sarısözen'in öncülüğüne ilişkin olarak bir yazıda şöyle denilmiştir:

Halk bilgisi çalışmaları bizde, Cumhuriyet'in ana prensibinin uyandırdığı şuurla doğdu ve sistemli yollara bağlandı… Bu çalışmalar Halk Bilgisi usullerine göre halk musikisinden birçok değerli materyalin evvelâ nota, sonra daha sağlam bir yol olan plâk ve film gibi ses yazıcı mekanik vasıtalarla toplanmasına vakit ve imkân nispetinde yaramıştır ve durmadan yarayacaktır… İşte radyo idaresi bu düşüncelerle on aydan beri bir halk musikisi repertuvarı yapmaya, bu repertuvarı radyonun sanatkârlarına özenerek ve tattırarak çalışmaya ve yaymaya başladı. Halk musikimizin en güzel ve en doğru zapt edilmiş örneklerini bulmak için Maarif Vekilliği Devlet Konservatuarı'nın Folklor arşivinde toplanmış malzemeden, bu malzemenin aslı ve esası bozulmadan güzelleştirilip mikrofon karşısına çıkacak şekilde öğretilmesi için de bu arşivin mütehassısı Folklorcu şefinden faydalanıyor… Arşivden seçilen materyal çalışma programlarının bu muayyen gün ve saatlerinde toplu bir halde Radyoevinde arşiv şefi Muzaffer Sarısözen tarafından sanatkârlara öğretilir, tahlil edilir… On beş günde bir verilen Yurttan Sesler adı altındaki saat için böyle hazırlıklardan sonra umumi provalar yapılır ve mikrofon önüne en iyi hazırlanmış bir durumla çıkılır.[15]

- Burada, Merhum Ali Rıza Avni'nin "Ses ve Saz Dünyamızdan" adlı program arşivinden, Muzaffer Sarısözen'in sunumuyla, Ankara'nın "Mor Koyunu", Erzurum'un "Bar Havası" adlı eserlerin yer aldığı program kayıtları dinletilmiştir.

[13] "Radyomuzda Halk Musikî Çalışmaları", *Radyo Mecmuası*, C. 1, S. 3, 15 Şubat 1942, s. 21.

[14] Bkz. Hüseyin Yaltırık, "Yayıncılık Açısından İzmir'de İlk Radyo İstasyonu ve Geçmişten Günümüze Geleneksel Müzik Yayınları", *Körfezde Zaman İzmir Araştırmaları Kongresi Bildirileri*, İzmir, 2009, ss. 605 – 623; İrkin Aktüze, "Radyo", *İstanbul Ansiklopedisi*, C. 6, ss. 295 – 296; Mansur Kaymak, "Folklorumuza Gönül Verenler", *Türk Halk Müziği ve Oyunları Ansiklopedisi*, C. 1, Ankara, 1982, ss. 6 – 7; Şerif Sait Çeren, "Muzaffer Sarısözen'le Bir Konuşma", *Radyo Mecmuası*, 15 Haziran 1944.

[15] "Radyomuzda Halk Musiki Çalışmaları", *Radyo Mecmuası*, C. 1, S. 3, 15 Şubat 1942, s. 21.

ler„ programına şimdiye kadar işitilmemiş Ege mıntakası melodileri ve zeybekler de ilâve edilmiştir.

Devlet konservatuvarı folklor arşivleri şefi ve muallim Muzaffer Sarı Sözenle muallim Halil Bedii Yönetgen ve bir teknisiyenden mürekkep derleme hey'etinin topladığı bu halk musikisi örneklerinden bir kısmını böylece şimdiden tanımış bulunuyoruz.

Yukarıda ve yandaki iki resim "Yurttan Sesler„ paogramı için yapılan provalardan iki intibadır.

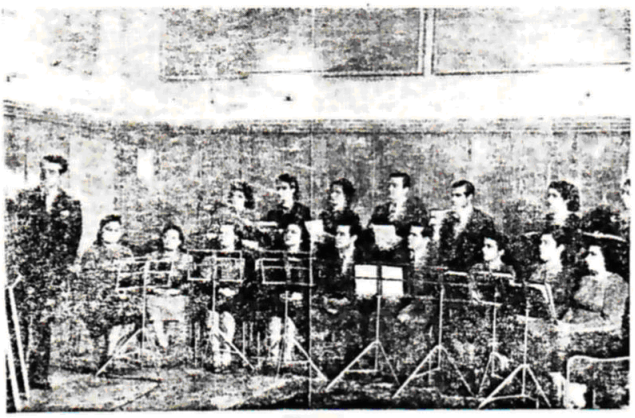
Repertuvarı yüz elli seçme ve en doğru halk türküsünü bulan ve yurdun her tarafında büyük sevgi ile karşılanan "Yurttan sesler„ konserleri, içinde bulunduğumuz dört aylık program devresinden itibaren her hafta çarşamba günleri saat 19,45 den 20,15 e kadar devam etmek üzere çoğaltılmıştır.

Maarif Vekâletinin Halk türkülerini tesbit etmek üzere bu yıl Ege mıntakasına gönderdiği heyet tarafından toplanan dört yüzden fazla türkülerden istifade edilerek "Yurttan ses-

Radyo Dergisi, 15 Şubat 1942

Radyo Dergisi, 1942

Radyoda Müzik Hareketleri



153

2. Milliyetçilik söylemleri bakımından öncülüğü

Cumhuriyet dönemi, Türk toplumu için yeni bir yaşam tarzının inşası olduğu kadar, geleneksel Türk müziği için de önemli bir dönemin başlangıcı olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan iki uçlu müziksel anlayış "alafranga – alaturka" tartışmaları olarak belirginleşmiş olup bunun temelleri de milliyetçilik ideolojisinin kuramsal öncüsü Ziya Gökalp'ın görüşlerine dayandırılıyordu. "Halk musikisi milli kültürümüzün, Batı Musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir… İşte Türkçülüğün musiki sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup bundan ötesi milli musikişinaslarımıza aittir"[16] şeklinde ifade edilen görüşlerin paralelinde o günkü pek çok müzikolog ve bestecinin Türklerin müzik tarihinde de diğer toplumlardan daha derin ve kadim bir kültüre sahip oldukları söylemlerini öne çıkarttığı görülmektedir. Bu bağlamda, Muzaffer Sarısözen'in o dönemin milliyetçilik fikirleriyle örtüşen kimi söylemlerinin kitaplarında yer aldığı görülmektedir.

Bir taraftan arkeologların yer altı araştırmaları ile üç bin yıl öncesine kadar giden bağlamaların tarihi, bir yandan da folklor yoluyla, yeryüzünde, aynı bağlamalardan tespit edilen canlı örnekler bir noktayı aydınlatıyor ki, o da çoksesli müzik, menşe bakımından, Batı'dan ziyade Doğu'yu ilgilendirmekte ve çokseslilige geçiş devrinde Türklerin ön plânda yer aldığı görülmektedir.[17]

3. Halk müziğinin yaygınlaşmasında "eğitimci" yönüyle öncülüğü

Muzaffer Sarısözen'in yayımlanmış kitaplarında ve kaleme aldığı makalelerinde en çok vurguladığı konu, kitaplarının "eğitimde" kullanılmasının amaçlandığı ve bu amaca uygun olarak yapılandırıldığıdır. Sadece ilk, orta, lise düzeylerindeki öğrenciler hedef kitle olarak işaret edilmekle kalmayıp; aynı zamanda Cumhuriyet döneminin kültürel inşasında önemli bir proje olarak görülen "Köy Enstitüleri" öğrencilerinin de Sarısözen'in eğitimci kimliğinde hedef kitle olarak yer aldığı görülür. Bu görüşlerinden biri Seçme Köy Türküleri kitabında şöyle ifade edilmiştir:

Bu kitabı muhtelif mıntıkaların halk türkülerinden temiz ve güzel örnekler vermek ve bir halk müzik kitabı örneği meydana getirmek maksadile

[16] Bkz. Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul, 1970, ss. 145 – 147.
[17] Muzaffer Sarısözen, *Türk Halk Musikisi Usulleri*, Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, Ankara, 1962, s. 70.

yazmaya çalıştım. Kitap, en geniş halk tabakasını teşkil eden köylülerimizin çocuklarını içlerinde toplayan köy enstitülerimizin talebesi için de faydalı olabilirse maksadına iki yoldan varmış olur.[18]

Bu kitabın gerçek anlamda bir ders kitabı ve metot niteliği taşıdığı görülmektedir. Sarısözen'in Türk halk müziği alanında ilk kez bir "yerli" solfej metodunu temel bir eğitim ilkesinden yola çıkarak; "bilinenden – bilinmeyene" ya da "yakından – uzağa" şeklinde formüle ettiğini, eğitimcilere ve öğrencilere yerel/geleneksel müzik kültürünün bu yöntemle doğru bir biçimde kazandırılabileceğini, kitabının önsözündeki açıklamalarla anlatmıştır:

1. Bugünkü solfej tedrisatında tatbik edilen metot majör bir gamın icaplarına göre düzenlenmiştir. Hâlbuki çocuklarımızın muhitinden aldıkları müzik kültürü ekseriyetle inici ve minör bir tonaliteye uygun melodilerden teşekkül etmektedir. Onları hedefe götürürken tanıdıkları ve benimsedikleri yolu seçmek ve mevcut bilgilerinden istifadeyi düşünmek elbette daha uygun olacaktı.

2. Solfej kitaplarımızda bugün halk türkülerine de yer verilmiş fakat bu melodilerin farklı usullerine ait temrinler konulmamıştır. Usulleri garp musikisinden daha hassas olan türkülerimizi yüzlerce talebeye falsosuz söyletmek mevkiinde bulunan bir öğretmenin, hiç şüphe yok ki, bu hususta kendisine yardımcı olacak bir solfeje ihtiyacı vardı.

Yukarıdaki iki esasa göre tertip edilen solfej kısmına ilk giriş, halk musikisinde çok ehemmiyetli yer tutmuş olan beşli, dörtlü, ikili aralıklarla yapıldığı gibi yeni notlar daima inici olarak verildi ve bir oktav içindeki sesler tamamlanıncaya kadar ifade bakımından birbirine çok yakın melodiler kullanıldı. Bundan başka toplu okuyuşta beraberliğin ruhu demek olan, tempoya ve not kıymetleri kadar sükût kıymetlerine de ehemmiyet verildi. Solfej dersinin cazibeli olması, mutlak surette söylenebilir ki, talebenin mana çıkarılabileceği melodilerle karşılaşması demektir. Bu itibarla, çocukları ezberciliğe alıştıracağı düşünülmeye bile lüzum görülmeden, hece şeklindeki ifadesiz temrinlerin yerine ekserisi halkın kendi malı olan melodiler konuldu. Ve nazarî bilgilerden ancak pek lüzumlu olanları kısa notlar halinde ilâve edildi.[19]

[18] Muzaffer Sarısözen, *Seçme Köy Türküleri*, Remzi Kitabevi, Rıza Coşkun Matbaası, İstanbul, 1941, s.3.
[19] Muzaffer Sarısözen, *a.g.e.*, ss. 3 – 4.

Muzaffer Sarısözen'in ikinci yayını olan Yurttan Sesler adlı kitabında da ilkokuldan liselere kadar bütün öğrenciler hedef kitle seçilmiş; bunun yanı sıra "folklorcuların" da yararlanmaları düşünülmüş ve kitap buna göre yapılandırılmıştır. Sarısözen'in örgün eğitimde olduğu kadar yaygın eğitimdeki amatör müzisyenlerin de yararlanmasına sunduğu kitabındaki şu söylemler dikkat çekmektedir:

1. Bu kitaptaki parçalar seçilirken, ilkokullardan liselere kadar bütün sınıfların seviyeleri göz önünde tutulmuştur.

2. Folklorcuların da kitaptan faydalanmaları düşünülerek "aralıklarda" görülen farkların koma nispeti diyez ve bemollere rakam koymak suretiyle işaretlenmiştir. Okullarda bu çeşit rakamlı "arızaların" yok sayılarak natüreline gidilmesi ve sadece üçle gösterilen bemollerin tam bir bemol halinde icrası ehemmiyetle göz önüne alınması gereken noktalardandır.[20]

M. Sarısözen'in üçüncü önemli yayını olan Türk Halk Musikisi Usulleri adlı kitabı ise Ankara Devlet Konservatuarındaki "müzik folkloru" dersleri için hazırlanmış ders notlarından oluşmuştur. Bu kitap o dönemlerden günümüze kadar halk müziğinin ritmik yapısı konusunda bir başvuru eseri niteliğini halen korumakta olup kitap şu sözlerle başlar:

Türküleri notaya alırken, kullanmağa mecbur kaldığımız çeşit çeşit ölçüler ve yeni yeni ritim şekilleri gösteriyor ki, Türk Halk Musikisi, usul (mezür – ritim) bakımından da olağanüstü bir renklilik ve güzellik taşımaktadır. Halk musikimizin usulleri hakkında topluca ilk etüdü ihtiva edecek olan bu kitap, Ankara Devlet Konservatuvarındaki "Müzik Folkloru" dersleri için hazırladığım notların bir araya getirilmesiyle yayın alanına çıkmış oldu. [21]

- Bildirinin bu bölümünde 1992'de İstanbul'da, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarında Neriman Hanım ile tarafımdan gerçekleştirilen, Muzaffer Sarısözen'in eğitimci yönüne ilişkin görüşme ses kayıtları sunulmuştur.

[20] Muzaffer Sarısözen, *Yurttan Sesler*, Akın Matbaası, Ankara, 1952, s. 2.

[21] Muzaffer Sarısözen, *Türk Halk Musikisi Usulleri* (Önsöz), Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, Ankara, 1962.

4. Halk müziğinde "çokseslilik" fikrinin benimsenmesindeki öncülüğü

Cumhuriyet döneminde Musiki İnkılâbı'nın hararetli tartışmalarından biri de "tekseslilik–çokseslilik" tartışmalarıdır. Bu tartışmaların ağırlık merkezini de halk ezgilerinin çok seslendirilmesiyle oluşturulacak "yeni medeniyetimizin müziği" söylemi oluşturmuştur. Bu noktada, Muzaffer Sarısözen tam anlamıyla "çokseslilik" ten yana bir tavır geliştirmemiş olmakla beraber, Musiki İnkılâbı kapsamında, kültür ve müzik inşasının en gözde konularından olan "çokseslilik ve Batı müziği" alanında çeşitli girişimleri ve yayınları ile dikkat çeker. 1930'larda müzik öğretmeni olan arkadaşı Hüseyin Kaya ile Sivas'ta Batı müziği eğitimi veren "İlk Musiki Mektebi" adıyla bir okulu açmaları o günlerde yayımlanan Sivas Bülteni'nde şu sözlerle yer alır:

Sivas'ın soysal ve kültür yaşayışını araştırırken "İlk musiki Mektebi" başlığı altında bir müessese ile karşılaşıyoruz. Büyük Türk devriminin vuraklarına çok uygun olması itibarı ile ayrı bir kısımda bu kurum üzerinde baraz gereğini duyuyoruz[22]… "Garp musikisinin öneminin henüz lâyıkıyla anlaşılamadığı bir zamanda, Anadolu'nun tam göbeğinde böyle bir kurumun canlanmış olması, tüm ileri gidişi (ilerleyişi) bakımından müteşebbislerini takdirle kaydettirecek bir hadise teşkil ediyor. (Amacın) İlde Batı müzik kıvancını yaymak" olarak belirtiliyordu. Bu okulla ilgili olarak Ahmet Kutsi Tecer ise "kendi gelenekleri içinde kapalı bir hayat süren Sivas gibi bir yerde Batı müziğini yaymak amacıyla açılan bu okul, öğülecek, inkılâpçı, ilerici bir adımdır[23] demektedir. Ancak, bu okul maddi yetersizlikten dolayı bir yıl sonra kapanmıştır.

Muzaffer Sarısözen'in yayımladığı eserlerindeki halk ezgileri ve türküleri arasında çoksesli ezgisel örneklere yer vermeyi ihmal etmediği anlaşılır. Söz gelimi, Seçme Köy Türküleri adlı kitabındaki 38 örnek türkü ve ezgiden 13 tanesinin iki sesli olarak notalandığı görülmektedir. Bu türküler ve ezgiler şöyle sıralanmıştır:

Arpa Buğda(y) (iki sesli), Altın Yüzük (iki sesli), Gelin Ayşe (Koyun Gelir Yata Yata) (iki sesli), Sivas Zeybeği (iki sesli), Tamzara (iki sesli), Ak Koyun (iki sesli), Menekşe Buldum (iki sesli), Haburadan Aşağı (iki sesli),

[22] "Sivas Bülteni", Haluk Çağdaş özel arşivinden alınmıştır.

[23] Ahmet Kutsi Tecer, "Yeri Boş Kalan Değer. Sarısözen İçin"

Çoban (iki sesli), Karakoyun (iki sesli), Efe Türküsü (iki sesli), Kocaöküz (iki sesli), Çifte Havası (Ekin biçerken – tekrar) (iki sesli).[24]

Muzaffer Sarısözen Türk Halk Musikisi Usulleri adlı kitabında ise "Çok Seslilik Üzerine Bir Açıklama" alt başlığıyla bu konuya ilişkin bir makaleye yer vermiş; Türk halk müziğinin doğasında çoksesli bir karakter taşıdığını, halk çalgılarının yapısı ve tınılarının da bunun ispatı olduğu iddiasını ileri sürmüştür:

Türk Halk Musikisi'nin özelliklerinden birisi de – kendine göre – bir "çokseslilik" göstermesidir. Bu çokseslilik, notalardan da anlaşılacağı gibi "çifte"de "tulum"da, Karadeniz "kemençe"sinde ve Kuzey – Doğu "kemane"sinde, "kaval" ve "bağlama"da başka başkadır. Bunlardan "kemençe" ile "kemane"de müvazi dörtlüler (paralel kart) ve bağlamalarda müvazi beşliler (paralel kent) şeklinde yürürler… 1944 yılında Tunceli Pertek ilçesinde plâkla tespit edilen bu orijinallerin dünya çapında bir önemi vardır… Türkülerin bulunduğu bölgenin, bazı tabii ve sosyal sebepler yüzünden, asırlarca çevresindeki illerle irtibat peyda edememiş olması bu bölgenin önemini bir kat daha arttırmaktadır. Üçüncü ve en mühim nokta da, paralel beşlilerle yürüyen bu çeşit çokseslilığin, insan sanat tarihindeki karanlık taraflara ışık tutacak bir mahiyette oluşudur. Bilindiği gibi, paralel dörtlü ve beşli yürüyüşler, tekseslilikten çokseslilığe geçiş devrinin ilk şekilleridir.[25] Tulum, en çok Rize'nin Pazar ilçesinde toplanmış bulunan "tulum", nefesli ve çift sesli bir müzik aletidir.[26]

M. Sarısözen bunların yanı sıra, "Bağlamalarda Çok Seslilik, Nefesli Halk Sazlarında Çok Seslilik" gibi makalelerinde de bu konuları ele almıştır.[27]

5. Halk müziğinde "özgünlük" söylemi bakımından öncülüğü

Muzaffer Sarısözen'in Türk halk müziğini gerek teorik gerekse pratik bakımdan analiz ettiği alanlarda, ısrarla işaret ettiği diğer bir söylem de bu müzik türünün "özgünlüğü" söylemidir. Çoksesli müzik eğitimi almış ve

[24] Muzaffer Sarısözen, *Seçme Köy Türküleri*, Remzi Kitabevi, Rıza Coşkun Matbaası, İstanbul, 1941.

[25] Muzaffer Sarısözen, *Türk Halk Musikisi Usulleri*, s. 70.

[26] Muzaffer Sarısözen, *a.g.e.*, s. 104.

[27] Muzaffer Sarısözen, "Bağlamalarda Çok Seslilik", *Güzel Sanatlar Dergisi*, MEB Yayınları, 1940, s. 2; "Nefesli Halk Sazlarında Çok Seslilik", *Güzel Sanatlar Dergisi*, MEB Yayınları, 1942, s. 4.

klasik Türk müziğini incelemiş olması nedeniyle halk ezgilerinin kendine özgü karakteristiklerini ortaya koyabilecek bir donanıma sahip olduğunu; öncü bir kültür insanı olduğu kadar, öncü bir "müzik bilimci" tarafsızlığıyla konuyu irdelediğini, yine kendi tespitlerinden anlamak mümkündür.

Kırık havaları notaya alırken görüyoruz ki, bunlardan bir kısmı Klâsik Türk Musikisi'nin (Şark Musikisi'nin) bir kısmı da Garp Musikisi'nin usullerine benzemektedir. Bunlardan ayrı olarak, her iki musikideki klâsik usullerle yazılamayan orijinaller de vardır. Bu duruma göre, halk müziği usullerini tespit ederken, Garp Musikisi usullerine uyanları, Şark Musikisi usulleriyle yazılabilenleri ve her iki musikide yeri olmayanları ayrı ayrı gruplandırmak, ilk akla gelen tasnif şekli gibi gözükürse de, elde bulunan çeşitli usulleri, bir tablo halinde göz önüne serdiğimizde, bunların gelişigüzel bir halde teşekkül etmeyip başlıca esaslara dayandığı anlaşılmaktadır. Buna göre, Türk Halk Musikisi usullerini tespit ederken, Doğu'yu, Batı'yı hesaba katmadan doğrudan doğruya kendi bünyesini incelemek suretiyle bir tasnif yoluna gidişle en sağlam sonucu elde edeceğimiz, açıkça anlaşılmış oluyor.[28]

Seçme Köy Türküleri adlı kitabında da, türkülerin notaya alınmasında, Batı'daki örneklerden yola çıkarak ezgileri kaleme alma kolaycılığının, halk müziğinin kendine "özgülüğünü" ortadan kaldıracağına şu sözlerle işaret etmiştir:

Kına Havası (Malatya) türküsü hakkında dipnotlu açıklama: Zeynebim auftaktlı alarak, biraz da zor kullanarak, beşli yazmak ve bu kına havasını da Garp müziği ritim anlayışına göre, kolayca beşli yazmak mümkündür. Fakat bu şekilde, halk müziğinin kendine has ritim özelliği bozulmaktadır. [29]

6. Türk halk müziği alanında "yayıncılık ve ilmî yorumları" bakımından öncülüğü

Muzaffer Sarısözen, Cumhuriyet döneminde Türk halk müziği alanında başlatılan derleme ve yayıncılık faaliyetlerini, yayınlamış olduğu kitaplar, makaleler ve nota yayınlarıyla daha da ileriye taşımıştır. 1941, 1952 ve 1962 yıllarında yayımladığı kitaplarıyla halk müziğinin teorik ve uygulamalı alanlarına ışık tutmuş; bilimsel yorumları ve yayınlarıyla da

[28] Muzaffer Sarısözen, *Türk Halk Musikisi Usulleri*, s. 5.

[29] Muzaffer Sarısözen, *Seçme Köy Türküleri*, s. 112.

müzikoloji/etnomüzikoloji alanlarının öncülüğünü o günlerde üstlenmiştir. Bu yayınları hakkında kısaca şunlar söylenebilir:

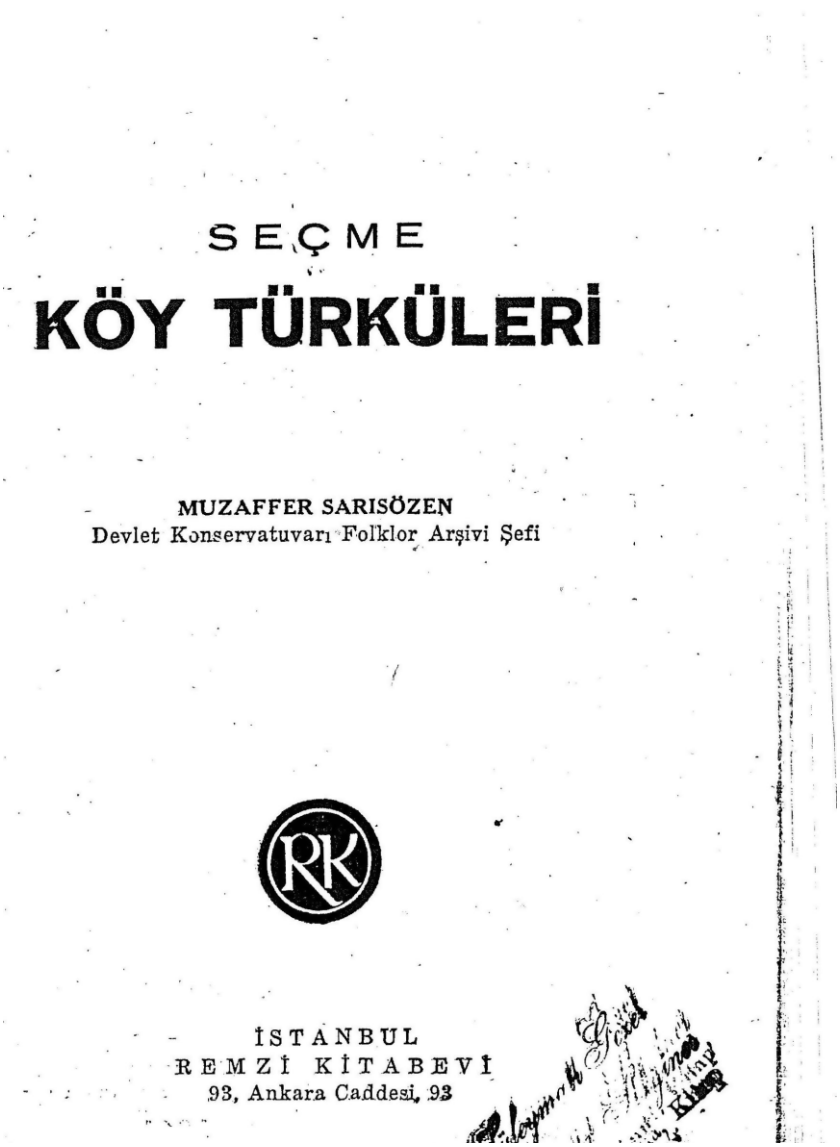
• *Seçme Köy Türküleri*

• Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi Şefi sıfatıyla kaleme alınan bu kitap kapak ve başlangıç yazısı da dâhil olmak üzere toplam 67 sayfa olup[30] Kitabın 28 sayfası halk müziğinin temel aralıklarını içeren solfej etütlerini, 29. sayfadan itibaren de halk türküleri ve ezgilerinden oluşan örnekleri içermektedir. 73 adet solfej etüdünün bulunduğu bölümde müzik terimleri ve notalama konusundaki kısa açıklamalar yer almaktadır.

• Bu bölümde 4/4, 2/4, ¾ gibi temel tartımlar ile re – lâ / lâ – mi eksenli beşli aralıklar başta olmak üzere ikili, üçlü, dörtlü aralıkları tanıtıcı ve kavratıcı solfej etütleri verilmiştir. 46. – 73. etütler arasında Türk halk ezgileri ve türkülerinde var olan 5/8, 7/8, 9/8 gibi aksak tartımlı etütler ile halk müziğinde sıklıkla karşılaşılan Hüseyni, Kürdi, Rast, Hicaz, Nikriz gibi makamların dizilerine hazırlık oluşturabilecek nitelikte etütlere yer verilmiştir.

• 29. – 68. sayfalar arasındaki türkülerin yer aldığı bölümde ise etütlerle kavratılmaya çalışılan ritmik ve ezgisel örnekleri geliştirici 38 örnek türkü ve parçalar verilmiştir.

[30] Veysel Arseven bibliyografyasında, 72 sayfa olarak belirtilmiştir.


SEÇME

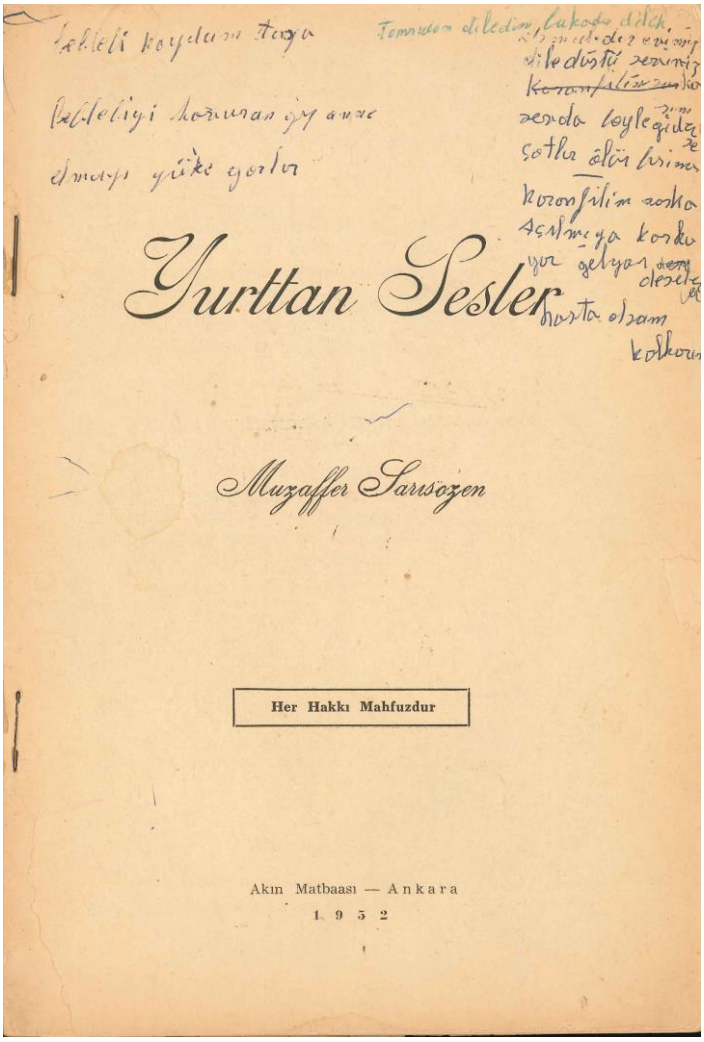
KÖY TÜRKÜLERİ

MUZAFFER SARISÖZEN
Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi Şefi

İSTANBUL
REMZİ KİTABEVİ
93, Ankara Caddesi, 93

- *Yurttan Sesler*
- Kitap, kapak sayfası dâhil toplam 108 sayfa olup 71 türkü, 15 oyun havası olmak üzere 86 halk ezgisini içermektedir. Kitabın 3. sayfasında şöyle bir not yer alır: "Notalar; İtalya ve İngiltere'de matbaacılık ihtisası yapmış olan öğretmen Nazım Ülgen'in el yazısıdır."
- Kitaptaki türküler ve ezgiler tartımları bakımından incelendiğinde; seçilen eserlerdeki 2/4, ¾, 4/4, 5/8, 6/8, 7/8, 8/8, 9/8, 9/4, 10/8, 12/8 tartımlarının, belirli bir sıra takip etmeksizin örnek olarak yer aldığı

görülür. Kitapta yer verilen 86 ezginin notasyonunda ilk kez bemol işaretlerinin üzerinde (mi bemol 2, mi bemol 3, si bemol 2) vb. rakamların kullanıldığı da dikkat çeker.



Yurttan Sesler

Muzaffer Sarısözen

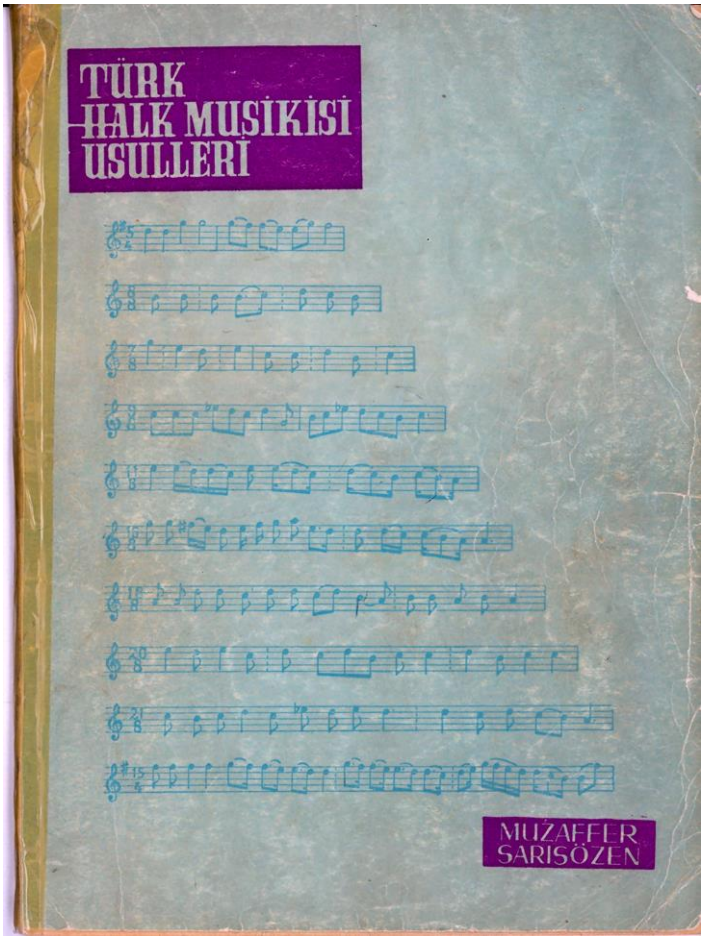
Her Hakkı Mahfuzdur

Akın Matbaası — Ankara
1 9 5 2

- *Türk Halk Musikisi Usulleri*

- Muzaffer Sarısözen'in 1962'de yayımladığı bu kitap ise halk müziğinde usuller konusunda ilk çalışma olma özelliğini taşımaktadır. Halk ezgilerini ritmik yapılarına göre sınıflandıran Sarısözen, Türk halk müziği türünü 1. Uzun havalar 2. Kırık havalar şeklinde ikili bir sınıflandırmayla açıklama yoluna gitmiş; usullü olanları kolaydan zora doğru "Ana usuller ve üçerli şekilleri, Birleşik usuller, Karma usuller" olarak sınıflandırmış ve bu sınıflandırmaları halk ezgilerinin notalarıyla da örneklemiştir. Bu kitap Türk

Halk Müziği'nin ritmik yapısına ilişkin ilk kuramsal bilgileri içermekle beraber, kitaptaki ezgilere ait kısa açıklamalar da, halk ezgilerinin çözümlenmesi bakımından nasıl bir yol izlenmesi gerektiği hakkında önemli ipuçlarını beraberinde taşımıştır.

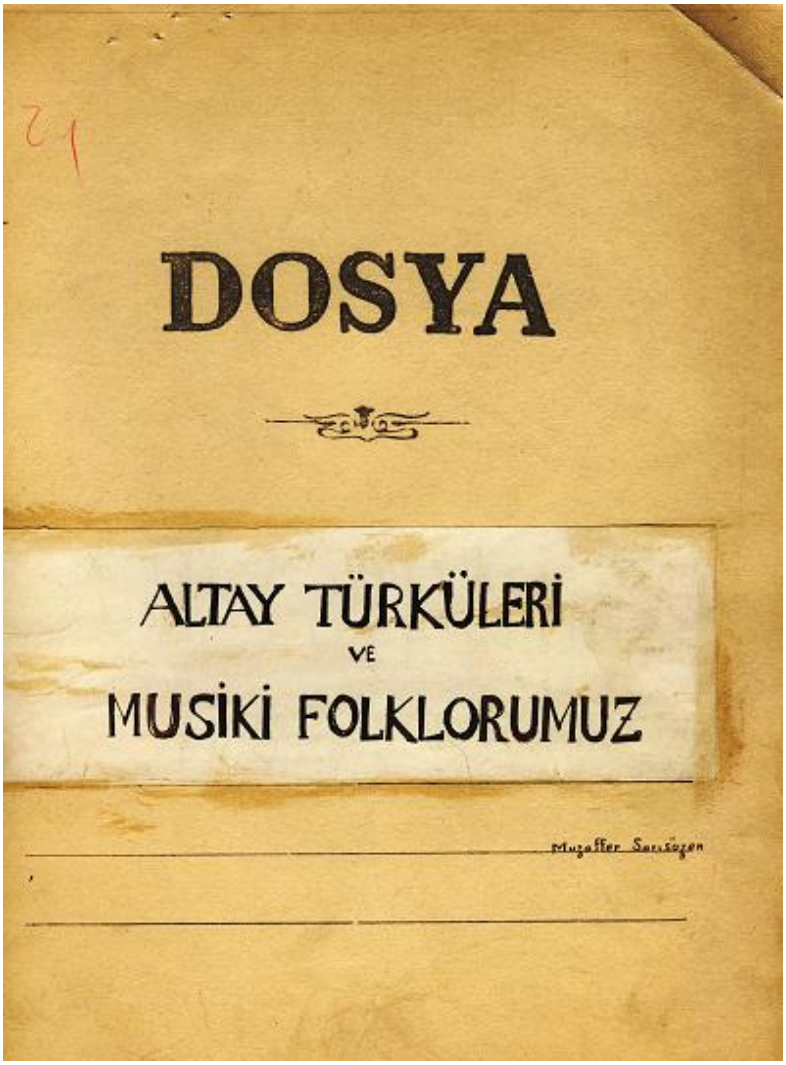


- *Altay Türküleri ve Musiki Folklorumuz*

- Muzaffer Sarısözen'in yayımlanmış kitaplarının yanı sıra; kaleme alınarak hazırlanmış ancak, yayımlanamamış bazı eserlerinin bulunduğu da bilinmektedir. 1955 yılında, Orta Asya'dan İstanbul'a gelen göçmen Türk kafilesi konusundaki haberi çok önemli bularak, 8 Şubat 1955 tarihinde İstanbul Sirkeci ve Zeytinburnu'ndaki göçmen misafirhanelerinde Altay Türklerinden kayıtlar ve derlemeler yapan Sarısözen, bu çalışmasını kitaplaştırır ama yayımlamaz ya da yayımlayamaz. Bu çalışmasından elde ettiği bazı bilgiler ve ezgi örneklerine de daha sonra Usuller kitabında yer verir. Sözgelimi; "Altaylı Türkler 'sıvızga' dedikleri kavalla bunun başka bir

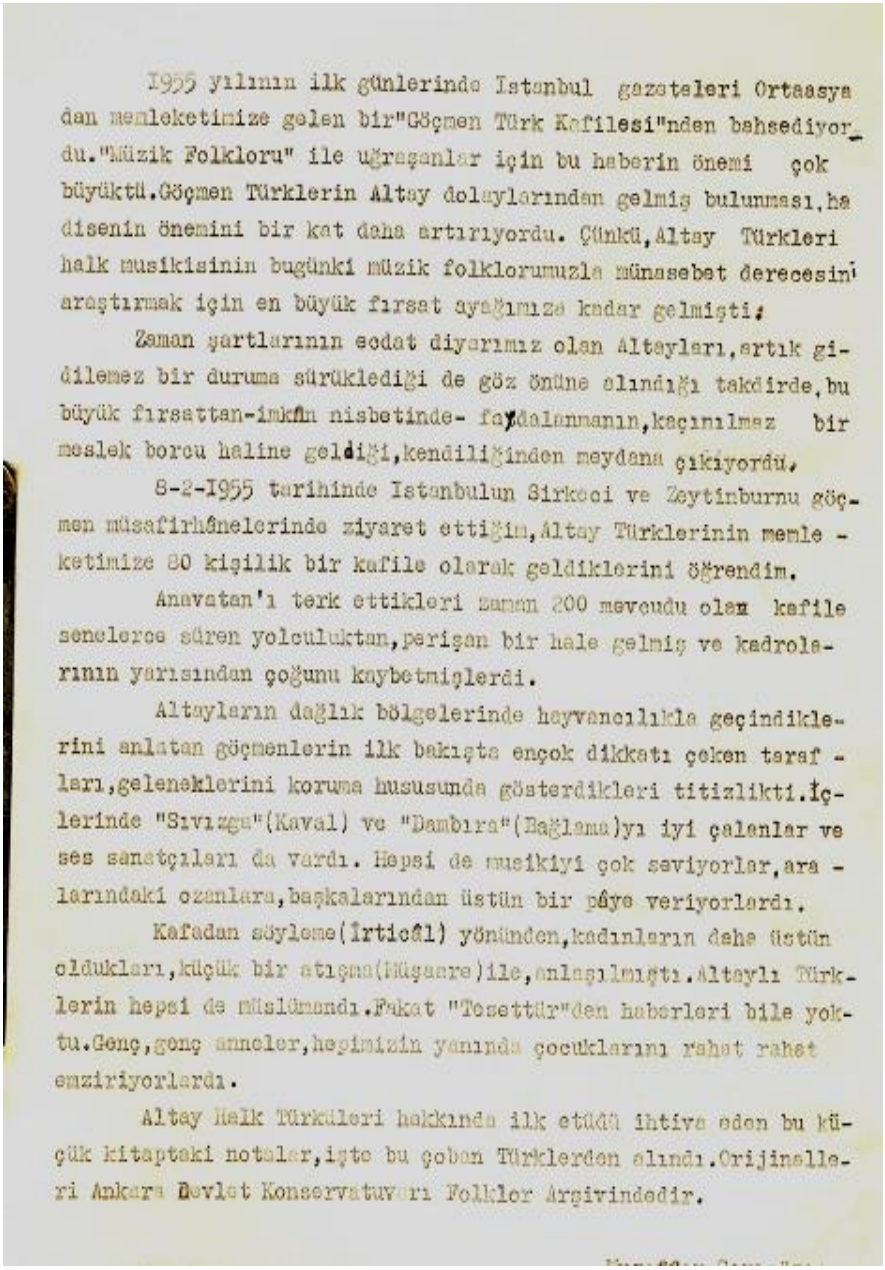
varyantını çalıyorlar ve adına ‘deve yürüyüşü’ diyorlar.”[31] “Bico (Sivas) Bico adındaki oyuncudan (özel) Altaylı Türkler oyun havasına “Bi” diyorlar. Bico “Oyuncu” demektir.[32]

- Bu kitaptan mikrofilm yoluyla alınmış üç sayfalık örnek de aşağıda sunulmuştur. Bu örnek sayfalar Prof. Dr. Bülent ALANER’in özel arşivinden Kasım 2013 tarihinde alınmıştır.



[31] M. Sarısözen, *a.g.e.*, s. 10.

[32] M. Sarısözen, *a.g.e.*, s. 30.



1955 yılının ilk günlerinde İstanbul gazeteleri Ortaasya dan memleketimize gelen bir"Göçmen Türk Kafilesi"nden bahsediyordu."Müzik Folkloru" ile uğraşanlar için bu haberin önemi çok büyüktü.Göçmen Türklerin Altay dolaylarından gelmiş bulunması,hadisenin önemini bir kat daha artırıyordu. Çünkü,Altay Türkleri halk musikisinin bugünki müzik folklorumuzla münasebet derecesini araştırmak için en büyük fırsat ayağımıza kadar gelmişti;

Zaman şartlarının ecdat diyarımız olan Altayları,artık gidilemez bir duruma sürüklediği de göz önüne alındığı takdirde,bu büyük fırsattan-imkân nisbetinde- faydalanmanın,kaçınılmaz bir meslek borcu haline geldiği,kendiliğinden meydana çıkıyordu.

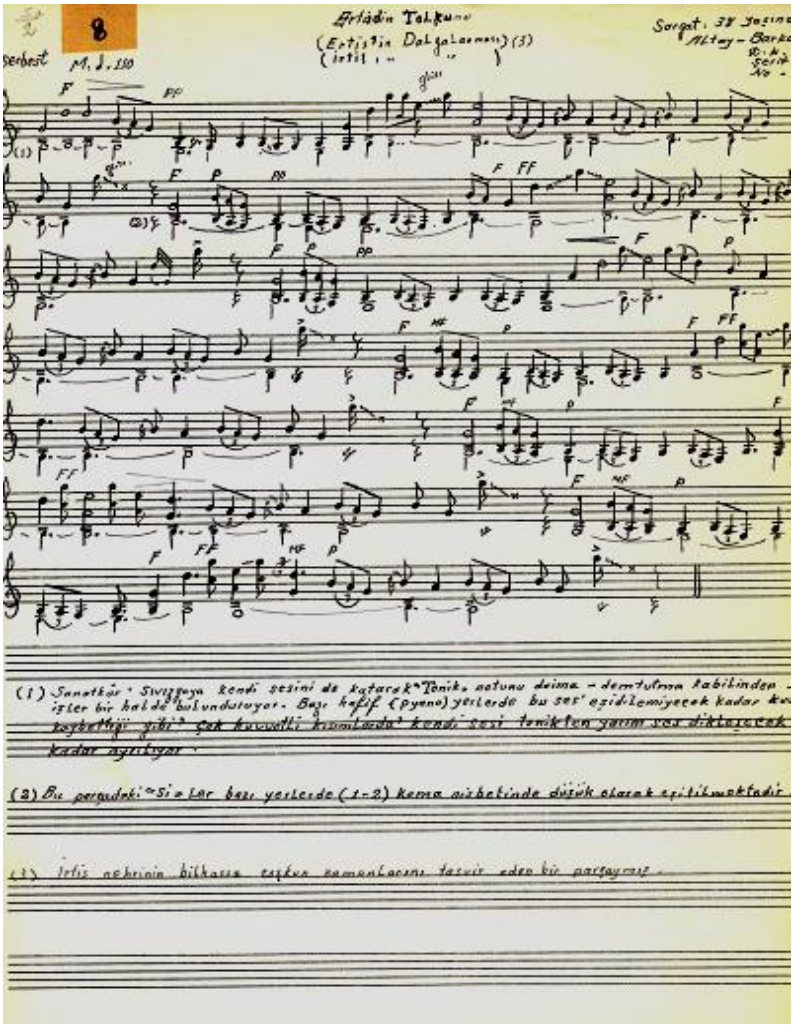
8-2-1955 tarihinde İstanbulun Sirkeci ve Zeytinburnu göçmen müsafirhânelerinde ziyaret ettiğim,Altay Türklerinin memleketimize 80 kişilik bir kafile olarak geldiklerini öğrendim.

Anavatan'ı terk ettikleri zaman 200 mevcudu olan kafile senelerce süren yolculuktan,perişan bir hale gelmiş ve kadrolarının yarısından çoğunu kaybetmişlerdi.

Altayların dağlık bölgelerinde hayvancılıkla geçindiklerini anlatan göçmenlerin ilk bakışta ençok dikkatı çeken taraflarıgeleneklerini koruma hususunda gösterdikleri titizlikti.İçlerinde "Sıvızga"(Kaval) ve "Dambıra"(Bağlama)yı iyi çalanlar ve ses sanatçıları da vardı. Hepsi de musikiyi çok seviyorlar,aralarındaki ozanlara,başkalarından üstün bir pâye veriyorlardı.

Kafadan söyleme(İrticâl) yönünden,kadınların daha üstün oldukları,küçük bir atışma(Müşaare)ile,anlaşılmıştı.Altaylı Türklerin hepsi de müslümandı.Fakat "Tesettür"den haberleri bile yoktu.Genç,genç anneler,hepimizin yanında çocuklarını rahat rahat emziriyorlardı.

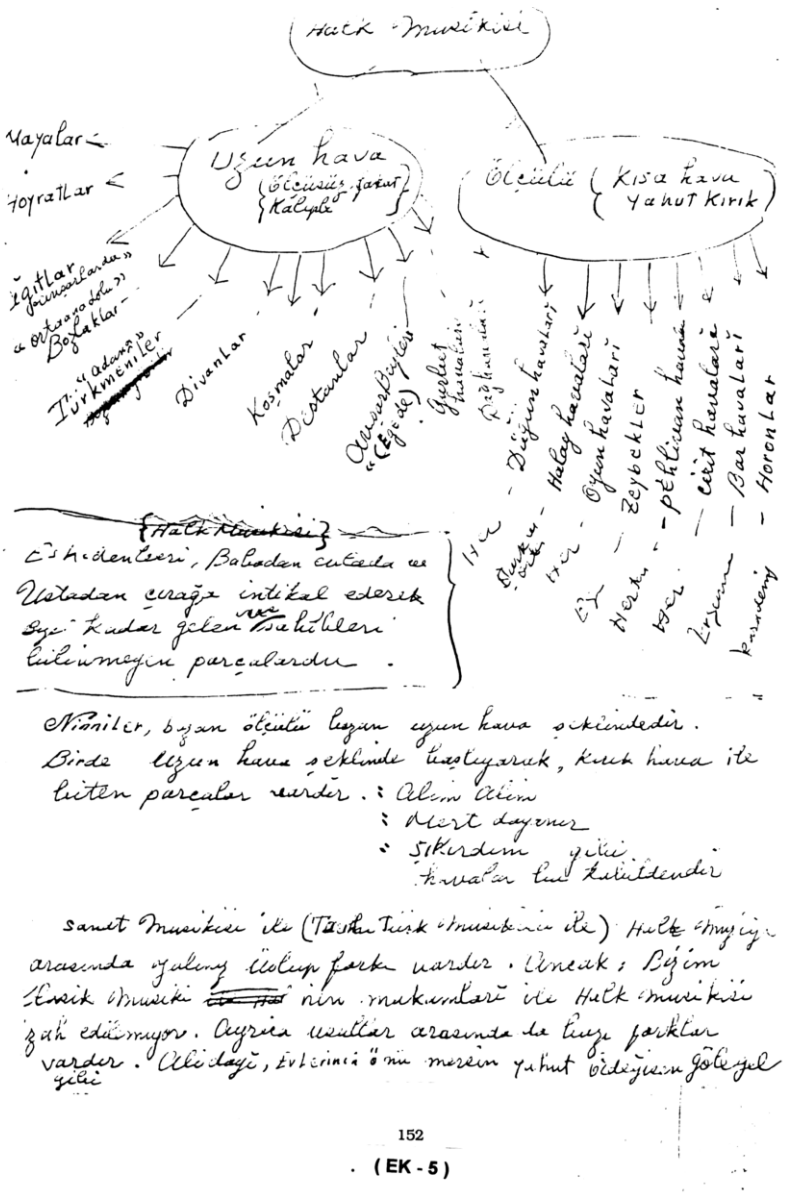
Altay Halk Türküleri hakkında ilk etüdü ihtiva eden bu küçük kitaptaki notalar,işte bu çoban Türklerden alındı.Orijinalleri Ankara Devlet Konservatuvarı Folkler Arşivindedir.



Muzaffer Sarısözen'in ilmi yorumları, kitaplarının dışında çeşitli süreli yayınlardaki makalelerinde de gözlenmektedir. 1932–1947 yılları arasında kaleme aldığı makaleleri, Güzel Sanatlar Dergisi, Ülkü, Musiki Ansiklopedisi, Türk Folklor Araştırmaları, Radyo gibi dergilerde yayımlanmıştır.[33] Bu yayınların bir kısmı da derlediği türkülerin notaları ve sözlerinden oluşmaktadır. Bunları tarihsel bakımdan şöyle sıralamak mümkündür:

[33] Duygu ve Düşünce ile Çorumlu dergilerinde de makaleleri olduğu bilinmektedir, ancak, bu dergilerin eski sayılarına ulaşılamamıştır.

- "Sivas Halayları (Rakısla Müşterek Besteler)", *Sivas Halk Şairleri Bayramı Halk Şairleri Koruma Derneği Yayını*, Kâmil Matbaası, Sivas, 1932, ss.12 – 16. (Sivas Halk Şairleri Bayramı nedeniyle yayımlanan "Sivas Halayları" başlıklı makale ve "Seherde Ağlayan Bülbül, Düz Halay (Ağırlama)" adlı ezgiler, bu alanda ilk yazılı belge niteliği taşımaktadır.)
- "Bağlamalarda Çok Seslilik", *Güzel Sanatlar Dergisi*, MEB Yayınları, 1940, s. 2.
- "Halk Oyunlarımız, Halk Rakıslarımızdan Halaylar", *Ülkü*, Nisan 1941.
- "Nefesli Halk Sazlarında Çok Seslilik", *Güzel Sanatlar Dergisi*, MEB Yayınları, 1942, s. 4.
- "İki Sesli Halk Türküsü", *Ülkü*, Yeni Seri, S. 77, 1944.
- "İki Sesli Halk Türküsü", *Ülkü*, Yeni Seri, S. 115, 1945.
- "Halk Oyunları, Köylü Halayı Hakkında", *TFA*, C. 7, S. 149, Aralık 1961.
- "Yeni Öğretilecek Şarkılardan (Değirmen)", *Radyo*, Cilt.1, Sayı.1, 15 Birinci kanun 1941, sayfa. 29.
- "Arabamın Atları", *Radyo*, C. 1, S. 3, 15 Şubat 1942, s. 29.
- "Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz (Sarı Gelin)", *Radyo*, C. 1, S. 11, 15 İlkteşrin 1942, s. 22.
- "Halay Havası", *Radyo*, C. 2, S. 13, 15 Birinci kanun 1942, s. 23.
- "Turnalar", *Radyo*, C. 2, S. 18, 15 Mayıs 1943, s. 23.
- "Eğin Havası", *Radyo*, C. 3, S. 25, 15 Birinci kanun 1943, s. 22.
- "Akça Ferikler", *Radyo*, C. 3, S. 26, 15 İkinci kanun 1944, s. 24.
- "Kızılırmak", *Radyo*, C. 3, S. 29, 15 Nisan 1944, s. 24.
- "Çiğ Köfte", *Radyo*, C. 3, S. 30, 15 Mayıs 1944, s. 24.
- "Erzurum", *Radyo*, C. 5, S. 51, 1 Mart 1946, s. 23.
- "Arabamın Atları", *Musiki Ansiklopedisi*, S. 4, 18 Nisan 1947, s.19.



Muzaffer Sarısözen'in kendi el yazısıyla Türk Halk Müziği Tasnifi

7. Türk halk oyunlarının tanıtılması/yaşatılması bakımından öncülüğü

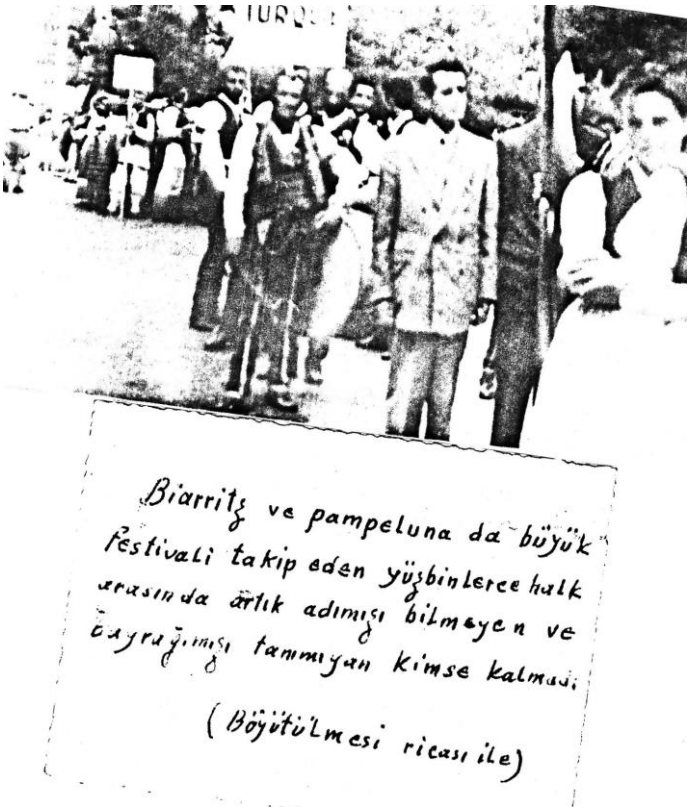
1949–1950 yıllarında İtalya ve İspanya'daki Uluslararası Halk Oyunları Festivallerine ilk defa halk oyunları ekiplerimiz Muzaffer Sarısözen'in başkanlığında gönderilir ve yurt dışında bu alanda önemli başarılar kazanılır. Halk oyunlarına verdiği önemi, bir yarışmanın ardından dile getirdiği şu sözlerden anlaşılmaktadır:

Halk oyunları milli kültürümüzün sarsılmaz temel taşlarından birisidir. Türk ulusu nice yüzyıllar en asil heyecanını bu muazzam kuvvetten almıştır. Bu oyunlar tarih boyunca bütün bir ulusu etrafına toplamış ve gönülden gönüle ince figürlerden sihirli bağlar örmüştür. Milli oyunlarımıza şehirli, büyük, küçük ve bu ulusu duyabilen herkes âşıktır. Hadiseye bu açıdan bakılınca yarışmayı tertip edenlerin bir ulus bütünlüğü ve birliği davasına parmak bastıkları derhal sezilebilir. [34]

Muzaffer Sarısözen'in *Biarritz* ve *Pampeluna* halk oyunları festivalinde çekilmiş ve önde Sarısözen, arkada Türk halk oyunları ekibinin yer aldığı bir fotoğrafın arkasına kendi el yazısıyla yazdığı kısa bir notta da bu konuya verdiği önem açıkça görülmektedir. Fotoğraf Sivaslı avukat, araştırmacı – yazar Haluk Çağdaş'ın özel arşivinden alınmıştır.

Biarritz ve Pampeluna'da büyük festivali takip eden yüz binlerce halk arasında artık adımızı bilmeyen ve bayrağımızı tanımayan kimse kalmadı. (Böyütülmesi ricası ile)

[34] Safa Tangör, "Konservatuvar ve Yurttan Sesler'in Kaybı: Muzaffer Sarısözen", *TFA*, Nisan, 1963; Nail Tan, "Muzaffer Sarısözen ve Türk Folklorundaki Yeri".


Biarritz ve pampeluna da büyük
festivali takip eden yüzbinlerce halk
arasında artık adımızı bilmeyen ve
sayğımızı tanımıyan kimse kalmadı
(Büyütülmesi rica ile)

Av. Halûk ÇAĞDAŞ'ın özel arşivinden alınmıştır.

8. Türk Sineması'nda halk müziğinin kullanılmasındaki öncülüğü

Muzaffer Sarısözen'in Türk Sineması'nda halk müziği türünün kullanılmasındaki öncülüğü ise 1946–1959 yılları arasında çekilen beş filmin müzik yönetmenliği ile olmuştur. Bu filmlerde işlenen konular ve senaryoları bakımından Türkiye'nin o dönem içinde bulunduğu sosyo–kültürel, sosyo–ekonomik ve siyasal koşullarla paralellik gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, "bir ülkenin sinema tarihi, ulus devletleşme süreçlerinin tarihinden, ulusal kimliğin, kültürün inşasından ve baskın ideolojik söylemlerin yeniden üretiliş ve eklemlenme süreçlerinin tarihinden, gündelik hayatın pratiklerinden, baskın anlatılardan, edebiyattan ve diğer bütün sanatsal ve

kültürel üretim alanlarından ayrı düşünülemez"[35] şeklinde değerlendirilmektedir.

Gerçekten de ülkemizde 1950'li yıllarla birlikte Türk sineması farklı bir yönelişe girer; Tek Parti döneminden Demokrat Parti dönemine geçen ülkedeki siyasal iklim gibi sinema geleneği de Muhsin Ertuğrul sinemasından, Yeşilçam sinemasına doğru yönelir. Türk sinemasında "ulusallaşma" ve "halka açılma" geleneğinin öne çıktığı bu dönemde tarihsel ve toplumsal konuların işlendiği; efelik, zeybeklik kurumu, kahramanlık öyküleri ve halk kültürünün filmlerde işlendiği görülür. Köy yaşamı, köylerde yaşanan kan davaları, feodal toplumsal sistemin çelişkileri, kasaba gerçekliği, Yörük, Türkmen yaşantısı ve bu çerçevede cereyan eden sevda öyküleri, bu dönem sinemasında işlenen başlıca konulardır. Bu türden temaların güçlendirilmesi bakımından seçilen halk ezgileri ve türkülerinin, Türk sinemasında kullanılmasında öncü isim de Muzaffer Sarısözen olmuştur. Filmlerde "müzik direktörü, müzik yönetmeni" sıfatıyla görev alan Sarısözen'in yanı sıra, o dönemde Yurttan Sesler topluluklarındaki ses ve saz sanatçılarının, mahalli sanatçıların da müzisyenlik yaptıkları görülür. 1946–1959 yılları arasında Muzaffer Sarısözen'in müziklerini yaptığı filmler sırasıyla şunlardır:

- Kızılırmak Karakoyun, 1946 yapımı. Yönetmen: Muhsin Ertuğrul Şarkılar: Suzan Yalkar (Rutkay), N. R. Ahıskan, Muzaffer Sarısözen[36]
- Beyaz Mendil, 1955 yapımı. Senaryo ve Yönetmen: Lütfi Ömer Akad.Müzik: Muzaffer SarısözenEnstrümanlar: Ahmet Yamacı (Meydan Sazı), Osman Özdenkçi (Bağlama), Nida Tüfekçi (Cura Bağlama), Seyfettin Sığmaz (Ney-Klarnet), Coşkun Özer (Darbuka), Ses: Nida Tüfekçi, Selahaddin Erorhan, Sesleri Alan: Esat Toroğlu, (Lale Film Stüdyosunda hazırlanmıştır)[37]
- Gelinin Muradı, 1957 yapımı. Senaryo ve Yönetmen: Atıf YılmazMüzik: Muzaffer Sarısözen, Türküler: Neriman Sarısözen, Çalanlar: Ahmet Yamacı, Osman Özdenkçi, Nida Tüfekçi, Seyfettin Sığmaz, Coşkun Özer, Ses Mühendisi: Esat Toroğlu[38]

[35] Zeynep Tül Akbal Süalp, "Bir Deneyimin Tarihi; Tarih Deneyimleri ve Deneyim Tarihi", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006, s. 45.

[36] http://sinemaansiklopedisi.blogspot.com/search?q=KIZILIRMAK, Nisan – 2013.

[37] http://sinemaansiklopedisi.blogspot.com/2013/04/beyaz-mendil-1955.html , Nisan - 2013.

[38] http://sinemaansiklopedisi.blogspot.com/search?q=GEL%C4%B0N%C4%B0N+MURADI , Nisan – 2013.

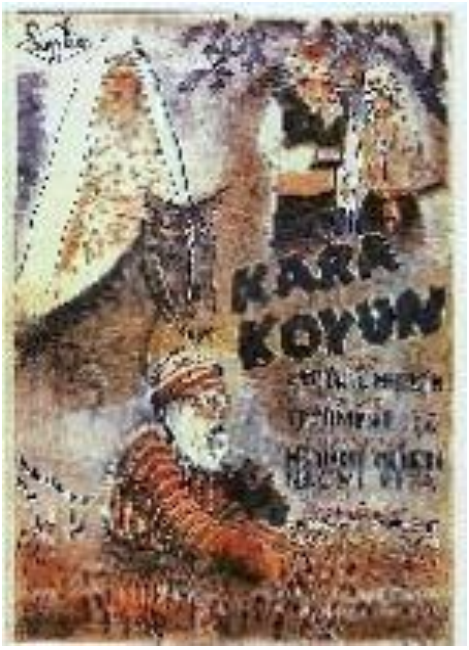
• Alageyik, 1959 yapımı. Yönetmen: Atıf Yılmaz Müzik: Muzaffer Sarısözen.

Ses Mühendisi: Rauf Tözüm, Türküler: Ali Can, Selahattin Erorhan, Çalanlar: Osman Özdenkçi, Adnan Şeker, Seyfettin Sığmaz, Coşkun Özer, Nezihe Darga, Yılmaz Dağıtan.[39]

• Tütün Zamanı, 1959 yapımı. Yönetmen : Orhan M. Arıburnu
Müzik Direktörü: Muzaffer Sarısözen.

Çalanlar. Orhan Dağlı, Nejat Buhara, Binali Selman, Coşkun Özer, Nezihe Darga. Türküler: Fatma Türkan, Selahattin Erorhan. Folklor Ekip Şefi: Ahmet Yamacı.[40]

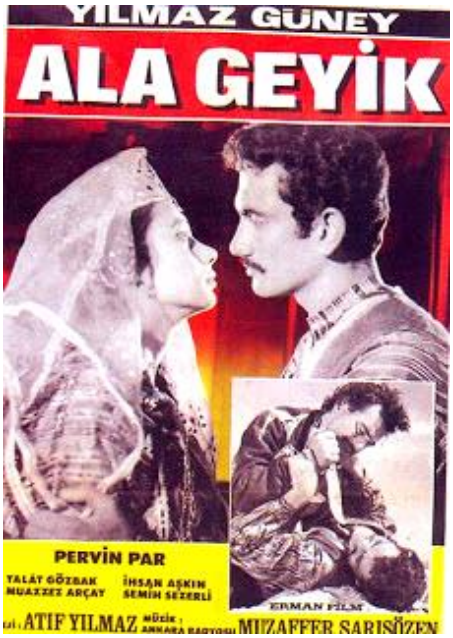
• Bildirinin bu bölümünde filmlerin fragmanlarından oluşan kısa bir klip sunulmuştur.

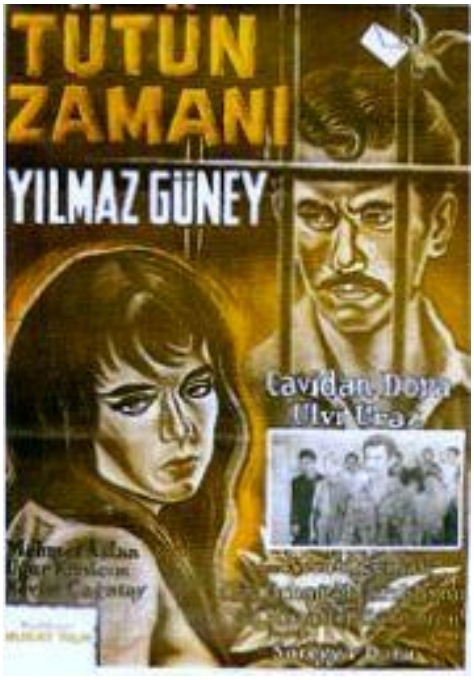


[39] http://sinemaansiklopedisi.blogspot.com/search?q=alageyik , Nisan – 2013.

[40] http://www.sinemalar.com/film/8946/tutun-zamani , Nisan - 2013.

FİKRET HAKAN
PERVİN PAR
GELİNİN
MURADI


YILMAZ GÜNEY
ALA GEYİK
PERVİN PAR
TALÂT GÖZBAK
İHSAN AŞKIN
NUAZZEZ ARÇAY
SEMİH SEZERLİ
ERMAN FİLM
ATIF YILMAZ
MÜZİK :
MUZAFFER SARISÖZEN


TÜTÜN
ZAMANI
YILMAZ GÜNEY

Sonuç

Muzaffer Sarısözen, Türkiye'de Cumhuriyet döneminin kültürel inşasının önemli bir parçasını oluşturan Musiki İnkılâbı kapsamında, yeni medeniyetin müziğinin inşa edilmesinde "öncü" aktörlerden biri olmuştur. Sadece Türk halk müziği türünün popülerlik kazanmasında değil, ulusallaşma/uluslaşma, milliyetçilik söylemlerinin halk kültürü aracılığıyla toplumsal ve kültürel yaşamda yer bulması bakımından da, eylemleri ve söylemleriyle öncü bir kişilik olmuştur. Ancak, Muzaffer Sarısözen'in bu olaylar ve olgular bütününden bağımsız olarak, O'nun şahsında asıl vurgulanması gereken nokta, eylemleri ve söylemleriyle içinde yaşadığı çağın ve toplumun çok daha ötesine geçen öncülüğü, halk müziğinde ve halk kültüründe "özgünlük" konusundaki değerlendirmeleridir. Türkiye toplumunun "modernleşme" ve "uluslaşma" ikileminde[41]; doğulu – batılı yaşam tarzına ilişkin seçimlerden herhangi birinden taraf olmaksızın, daima kendi "özgün" kültürel kimliğimizle var olabilmenin gerekliliğini işaret etmiş gerçek bir "öncü" kültür insanıdır, Muzaffer Sarısözen.

Kaynakça

AKTÜZE, İrkin. "Radyo", *İstanbul Ansiklopedisi*, T.C. Kültür Bakanlığı/ Tarih Vakfı, C. 6, İstanbul, 1994.

ASMAN, Jan. *Kültürel Bellek*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

BARTOK, Bela. *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, Çeviren: Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1991.

BAYART, Jean François. *Kimlik Yanılsaması*, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.

ÇEREN, Şerif Sait. "Muzaffer Sarısözen'le Bir Konuşma", *Radyo Mecmuası*, 15 Haziran 1944.

[41] İ. Ferhan Dereboy – Çiğdem Dereboy, "Batılılaşma ve Kimlik Direnci – Psikososyal Bir Yaklaşım", *Cumhuriyet, Demokrasi, Kimlik*, Yayına Hazırlayan: Nuri Bilgin, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1997, ss. 409 – 429.

DEREBOY, İ. Ferhan – Çiğdem Dereboy, "Batılılaşma ve Kimlik Direnci – Psikososyal Bir Yaklaşım", *Cumhuriyet, Demokrasi, Kimlik*, Yayına Hazırlayan: Nuri Bilgin, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1997.

DEVLET KONSERVATUARI KANUNU, V. Devre, Ellinci inikad, İçtima: 1, 13.05.1940 Pazartesi; VI. Devre, Elli birinci inikad, İçtima: 1, 15.05.1940 Çarşamba; VI. Devre, Elli üçüncü inikad, İçtima: 1, 20.05.1940

DEVLET KONSERVATUARI HAKKINDA KANUN, Kanun No: 3829, Kabul Tarihi: 20.05.1940, Neşir Tarihi: 24.05.1940. Devlet Konservatuarı Kanunu (Kanunun Büyük Millet Meclisince tedkik ve kabulüne aid müzakere zabıtları ve kanunu tedkik eden encümen mazbataları ile birlikte), TBMM Matbaası, Ankara, 1940.

EMİROĞLU, Kudret – Suavi Aydın, *Antropoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003.

ERİÇ, Daniyal. "Genç Türkiye'de Müziğin Yeniden Kuruluşu Paul Hindemith", *Milliyet Sanat Dergisi*, Yeni Dizi: 73, 15 Mayıs 1983.

GÖKALP, Ziya. *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul, 1970.

HİNDEMİTH, Paul. Çeviren: Prof. Dr. Gültekin Oransay, *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler / Vorschlage Für den Aufbau Des Türkischen Musiklebens*, Küğ Yayını, İzmir, 1983.

KAYMAK, Mansur. "Folklorumuza Gönül Verenler", *Türk Halk Müziği ve Oyunları Ansiklopedisi*, C. 1, Ankara, 1982.

"Radyomuzda Halk Musiki Çalışmaları", *Radyo Mecmuası*, C. 1, S. 3, 15 Şubat 1942.

"Radyomuzda Halk Musiki Çalışmaları", *Radyo Mecmuası*, C. 1, S. 3, 15 Şubat 1942.

SARISÖZEN, Muzaffer. "Bağlamalarda Çok Seslilik", *Güzel Sanatlar Dergisi*, MEB Yayınları, 1940.

SARISÖZEN, Muzaffer. *Seçme Köy Türküleri*, Remzi Kitabevi, Rıza Coşkun Matbaası, İstanbul, 1941.

SARISÖZEN, Muzaffer. "Nefesli Halk Sazlarında Çok Seslilik", *Güzel Sanatlar Dergisi*, MEB Yayınları, 1942.

SARISÖZEN, Muzaffer. *Yurttan Sesler*, Akın Matbaası, Ankara, 1952.

SARISÖZEN, Muzaffer. *Türk Halk Musikisi Usulleri,* Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, Ankara, 1962.

"Sivas Bülteni", Haluk Çağdaş özel arşivinden alınmıştır.

SÜALP, Zeynep Tül Akbal. "Bir Deneyimin Tarihi; Tarih Deneyimleri ve Deneyim Tarihi", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006.

TAN, Nail. "Muzaffer Sarısözen ve Türk Folklorundaki Yeri", *Derlemeler Makaleler: Halk Bilimi (Folklor), Halk Edebiyatı, Genel*, 2007.

TANGÖR, Safa. "Konservatuvar ve Yurttan Sesler'in Kaybı: Muzaffer Sarısözen", *TFA*, Nisan, 1963.

TECER, Ahmet Kutsi. "Yeri Boş Kalan Değer: Sarısözen İçin", *TFA*, Nisan, 1963.

TOK, Nafiz. *Kültür, Kimlik ve Siyaset*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.

TOPRAK, Zafer. *Darwin'den Dersim'e Cumhuriyet ve Antropoloji*, Doğan Kitap, İstanbul, 2012.

ÜNAL, Ertan. "Atatürk'ün Radyosu", *Yıllarboyu Tarih*, Ekim 1981.

ÜNAL, Ertan. "Ankara Radyosu Bir Bodrumda Kuruluyor", *Yıllarboyu Tarih*, Kasım 1981.

YALTIRIK, Hüseyin. "Yayıncılık Açısından İzmir'de İlk Radyo İstasyonu ve Geçmişten Günümüze Geleneksel Müzik Yayınları", *Körfezde Zaman İzmir Araştırmaları Kongresi Bildirileri*, İzmir, 2009.

İnternet kaynakları

http://sinemaansiklopedisi.blogspot.com/search?q=KIZILIRMAK, Nisan – 2013.

http://sinemaansiklopedisi.blogspot.com/2013/04/beyaz-mendil-1955.html , Nisan - 2013.

http://sinemaansiklopedisi.blogspot.com/search?q=GEL%C4%B0N%C4%B0N+MURADI , Nisan – 2013.

http://sinemaansiklopedisi.blogspot.com/search?q=alageyik , Nisan – 2013.

http://www.sinemalar.com/film/8946/tutun-zamani , Nisan - 2013.

MUZAFFER SARISÖZEN'İN KURUMLAŞTIRDIĞI HALK MÜZİĞİMİZE GENEL BAKIŞ

Salih TURHAN[*]

BİLDİRİ ÖZETİ:

Milli kültürümüzün en zengin ve dinamik unsurlarından olan halk müziğimiz, koral icracılık anlamında 1940'lı yılların başından itibaren merhum Muzaffer Sarısözenle kurumlaşmaya başlamıştır. Yaklaşık 21-22 yıl onun sevk idaresiyle ya da yönlendirmeleri ile (araştırma, derleme, eğitim ve icra alanında) önemli hizmetler görülmüştür.

Pek tabii ondan önce Sadi Yaver Atamanın da çalışması var ancak resmi, kurumsal bazda uzun soluklu çalışma Sarısözenle başlamıştır denilebilir.

Daha sonra bu faaliyetler, TRT Kurumu, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Üniversiteler, Belediyeler, Dernekler, Cemiyetler bünyesinde yapılan çalışmalarla bugüne gelinmiştir.

Muzaffer Sarısözen'in misyonu, yukarıda sayılan alanlarda, itibari olarak üç kuşak devam etmiştir. Ancak günümüzde ise itibar kazanma adına referans olarak kullanılan Sarısözen, Nida Tüfekçi, Mehmet Özbek'in sanatsal uygulama ve anlayışının dışına çıkılmış mevcut uygulamalar ise istisnaları dışında genellikle nitelikten uzak niceliğe dayalı gelecek açısından endişe verici uygulamalar. Hatta bu uygulamalar o kadar kan kaybetmiştir ki siyasi otorite tarafından TRT Kurumu ve Kültür ve Turizm Bakanlığındaki irili ufaklı toplam 11 koro/topluluğun lağvedilerek yerine dünyanın değişik ülkelerinde de örnekleri bulunan aynı zamanda özerk niteliği haiz TÜSAK (Türkiye Sanat Kurumu) adı altında proje desteği esasına dayalı yeni bir sanat kurumu ihdası konusunda yasa çalışmasını gündeme getirmiştir.

Dolayısı ile konunun muhatabı olan resmi ve özel kurumlarca refleks geliştirilmediği takdirde halk müziğimiz her anlamda kan kaybı ile gen bozulması yaşamaktadır.

[*] Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet THM Korosu Sanatçısı

Anahtar Kelimeler: Araştırma, derleme, halk müziği, uygulama, müzik.

Muzaffer Sarısözen'in 1931 yılında Ahmet Kutsi Tecer tarafından keşfinden ve bu alana yönlendirilmesinden 1963 yılındaki vefatına kadar geçen 32 yıllık süre zarfında yaptıklarını referans alarak bir bakıma onun kurumlaştırdığı halk müziğini çeşitli yönleri ile günümüzdeki uygulamaları kurumsal bazda değerlendirmeye çalışalım.

Konumuz, halk biliminin bir alt dalı olan halk müziği, yani sözlü ve sözsüz halk ezgilerinin ve eşlik çalgılarının esas alındığı araştırıma, derleme, eğitim ile yine çalgı ve vokal/ses icrasına/yorumlanmasına, sunumuna dair konularına değinilecektir.

Dolayısı ile konuya halk bilimi penceresinden bakıldığında nota, tartım, makam vb. yönleri hariç geneli matematik ve fizik değerlerle ölçülemeyen ancak yöreye, ortama, psikolojiye, çalana, söyleyene, derleyiciye, araştırıcıya, notaya alana değerlendirene göre kısmi farklılıklar arz ederken konunun ilmi sanatsal kurallardan, disiplinden uzak olduğu da anlaşılmamalıdır.

Bu bağlamda Muzaffer Sarısözen, 32 yıllık sanat hayatında -ki yaklaşık 22 yılı "Yurttan Sesler"le ilgilidir- yaptıklarını bugün dört ayrı kurum; (Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, TRT Kurumu, Araştırma Eğitim Genel Müdürlüğü, yüze yakın Müzik Eğitim Kurumu) yüzlerce kadroyla daha geniş hacimde yapmaktadır.

Özellikle icraya, sunuma dayalı uygulama anlayışı ekol ve kuşak olarak Sarısözen'in öğrencisi konumundaki Nida Tüfekçiye, ondan Mehmet Özbek (Mehmet Özbek ayrıca Sadi Yaver Ataman Ekolünden de beslenmiştir) başta olmak üzere 1966 kuşağı radyo sanatçılarına ve İTÜ Devlet Konservatuarındaki öğrencilerine yansırken yine 1966 kuşağı sanatçıları aracılığı ile bu anlayış zayıflayarak da olsa bir sonraki kuşağa kadar intikal etmiştir. Ancak onun ekolünden gelip de onun meşrebine uymayan aykırı sanatsal uygulamalarda bulunan sanatçı ve akademisyenlerin olduğunu da üzülerek görmekteyiz.

Bu sempozyumda farklı katılımcılar tarafından da detaylı olarak ele alınacak bir kısım konulara dair tespitlerimizi kendi zaviyemizden bakarak yukarıda zikredilen kurumları üç ana başlık altında toplayıp tespit ve görüşlerimizi paylaşıp sonuç kısmında da önerilerimizi sunacağız.

1. ARAŞTIRMA-DERLEME ÇALIŞMASI YAPAN KURUMLAR

a) Resmî Kurumlar

Bu başlık altında geçmişteki hizmetleri ile İstanbul Belediye Konservatuarı, Ankara Devlet Konservatuarı, TRT Kurumu Genel Müdürlüğünü 1970'li yıllardan beri halen Kültür ve Turizm Bakanlığı, Üniversiteler, Mülki İdareler, yerel yönetimleri birinci dereceden ilgili kurumlar olarak değerlendirebiliriz.

b) Yarı Resmî Kurumlar

Tüzel kişilikleri haiz çeşitli vakıf, dernek, kulüp, çeşitli başlıklarla faaliyet gösteren sivil toplum kuruluşları…

c) Özel Şahıslar

Türkü konusuna ilgi duyan her seviyedeki mahallî sanatçı, sanatçı, araştırmacı, derleyici, musıkışinas, halk edebiyatçı, halk bilimci…

d) Araştırma kurumlarına dair değerlendirme

Türkülerin derlenip toplanmasına ilişkin ilk kapsamlı çalışma 1926 yılında başlanmak üzere İstanbul Belediye Konservatuarınca yapılmış, Türkülerin ezgi ve metinlerini bir arada tespit etmek için derleme ekipleri oluşturulmuştur. Ses kayıt aletleri ile birlikte Türkiye'nin değişik bölgelerinde derleme çalışmaları gerçekleştirilmiştir.

Söz konusu bu ezgiler o zamanın imkânları ile ilk örnekler olup sade şekilde de olsa notaya alınarak -yedisi Arap harfli Türkçe olmak üzere- toplam on dört fasikül/kitap hâlinde yayımlanmıştır.

Daha sonra, Ankara Devlet Konservatuarınca 1936'dan 1950'li yıllara kadar yapılan derlemeler var ki, bugün orijinal kayıtları Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı Arşivinde olup diğer iki kopyasından biri (tamamı olmasa da) Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma Eğitim Genel Müdürlüğü Arşivinde, bir nüshası da TRT Kurumu Müzik Dairesi Arşivinde bulunmaktadır.

Söz konusu bu arşiv malzemesinin bir kısmı -yaklaşık dört bin sözlü sözsüz ezgilik kısmı- günümüze kadarki dönemde hizmete sunulmuştur.

İfade edilen, yaklaşık on bin ezgi ile ilgili rivayetler yıllardan beri dolaşıp durmaktadır. Ancak derlenen bu malzeme yeterince gün ışığına çıkmadı/çıkarılamadı. Ancak bu rivayetlerin tümü değilse de bir kısmı doğrudur.

Şöyle ki; merhum Muzaffer Sarısözen'den sonra Konservatuar Arşivinden -çok küçük istisnaları dışında- istifade edilmediği gibi eldeki malzemenin ne

tasnifi yapılmış ne de ileride kullanılmak üzere yeni teknolojik ortamlara aktarılmıştır. Kurum ve şahısların istifadesi noktasında koyu taassubî bir engel söz konusudur.

Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma Eğitim Genel Müdürlüğü Arşivinde bulunan materyalle ilgili olarak, Konservatuar kadar olmasa da ona benzer bürokratik ve maddi formalitelerden dolayı ilgililer istifade etmekten imtina etmektedirler.

İlk kuruluş yıllarındaki adı Millî Folklor Araştırma Dairesi olan bu kurum da değişik dönemlerde türkü konusunda saha araştırması yapmıştır. Kendi bünyesindeki personelle de malzemeyi yeterince hizmete sunmamıştır. Ancak sayın Nail Tan'ın Genel Müdürlük döneminin (kongre, kurultay, sempozyum, araştırma, yayın vb. çalışmalar ile) verimli geçtiğini ve bu kurumun altın yılları olduğunu belirtmek gerekir.

TRT Kurumuna gelince; TRT Kurumu Nida Tüfekçi, Yücel Paşmakçı, Mehmet Özbek, Altan Demirel ve şu an aynı makamda (Müzik Dairesi Merkez Halk Müziği ve Oyunları Şube Müdürlüğü) bulunan Kubilay Dökmetaş dönemlerinde bu arşiv malzemesinden nispeten istifade ile bir kısım ezgiler sonradan notaya aktarılarak hizmete sunulmuştur.

TRT Kurumu da kendi icralarında kullanılmak üzere, ayrıca resmî araştırma ve derleme çalışmaları yapmıştır.

Bazı Valilikler, Belediyeler, Üniversite, Vakıf ve Dernekler de kendi illeri ile ilgili özel araştırma derleme çalışmalarına ortam hazırlamaktadırlar.

Yarı resmî kurumlar diye nitelendirilen üniversite, vakıf, dernek, kulüp gibi tüzel kişilikleri haiz kurumlarca, kariyer ya da hizmete yönelik araştırma, derleme çalışmalarını da vardır. Özellikle 1932-1952 yılları arasında faaliyet gösteren Halkevlerinin bu anlamda önemli hizmetleri olmuştur.

Yukarıda zikredilen resmî ve yarı resmî kurumlara paralel olmak üzere bu işi kendisine şiar edinmiş ya da hobi olarak kendi adına araştırma, derleme yapan, sesli, görüntülü müzik kayıtlarından oluşan ve hatırı sayılır arşivler kuran bir kısım gönüllü koleksiyoncuyu/arşivciyi de bu manada anmak gerekiyor.

Örnek; Sivaslı Rıfat Kaya, Şanlıurfalı Halil Binbaşıoğlu, Abuzer Akbıyık, Sivaslı Kubilay Dökmetaş, Sivaslı Rahmi İbicek, Adıyamanlı Mehmet İmir, genç sanatçı Gürsoy Babaoğlu.

Bu bölümde ismini zikredebileceğimiz kurumsal bazda ya da kendi adına özel araştırma-derleme çalışması yapanlardan ilk akla gelenler ise şunlardır: Muzaffer Sarısözen başta olmak üzere, Ferruh Arsunar, Halil Bedi Yönetken, Sadi Yaver Ataman, Adnan Ataman, Nida Tüfekçi, Yücel Paşmakçı, Ahmet Yamacı, Talip Özkan, Cemil Demirsipahi, Mehmet Özbek, Tuncer İnan, Erkan Sürmen, Can Etili, Arif Sağ, Mansur Kaymak, Nihat Kaya, Muammer Uludemir, Hamit Çine, Salih Urhan, İhsan Öztürk, Soner Özbilen, Yaşar Doruk, Sabri Uysal, Halil Atılgan, Musa Eroğlu, Rüstem Avcı, Hüseyin Yaltırık, İsmet Egeli, Durmuş Yazıcıoğlu, Rüstem Avcı, Süleyman Şenel, Melih Duygulu, Erol Parlak, Doğan Kaya, Ömer Faruk Yıldızkaya, Süleyman Yıldız, Uğur Kaya, Ahmet Turan Şan, Salih Turhan, Şemsettin Taşbilek, İsmail Hakkı Akyoloğlu, Orhan Gazi Yılmaz, Hale Gür, Hüseyin Yaltırık, Havva Karakaş, Hüsamettin Subaşı, İbrahim Can, Sümer Ezgü, Kenan Tuna, Bülent Aslan, Murat Karabulut, İsmet Doğan, Abdullah Gündüz, Süleyman Sökmen, İbrahim Ethem Yağcı, Gürsel Aksungur, Uğur Kaya, Mehmet Kınık, Mehmet Öcal, Oktay Öztürk, Tanju Ozan. Salih Şahin, Mehmet Kürşat, Murat Oto,

2. EĞİTİM KURUMLARI

a) Devlet Konservatuvarları

Bugün için Türkiye'de devlet ve vakıf üniversitesi olmak üzere yaklaşık 170 üniversitenin 40'ınına yakınında ya konservatuar ya müzik eğitim fakültesi ya da güzel sanatlar fakültesi mevcut. Hatta bazı üniversitelerde, hem konservatuar hem de müzik eğitim fakültesi ve ya Güzel Sanatlar Fakültesi vardır.

Bilindiği üzere konservatuarların birinci görevi vokal/ses, enstrüman dalında sanatçı-icracı yetiştirmektir.

Genel olarak, aynı statü ve aynı amaç doğrultusunda kurulan Devlet Konservatuarlarının her biri, farklı kuruluş, kadro, sınav yöntemi, müfredat, eğitim-öğretim uygulama yöntemi vb. konular da farklı uygulamaların yapıldığı bilinmektedir.

İlk Türk müziği konservatuarının 1976 yılında kurulduğunu ve ilk mezunlarını verişinin üzerinden yaklaşık otuz yıl geçti. Daha sonra aynı başlıkla kurulan konservatuarları da hesaba katarsak yaklaşık 10-15.000 konservatuar mezunu sanatçı içerisinde -doğu-bata, ses/vokal, enstrüman sanatçısı- sanatsal başarısıyla 30 yıllık süre içerisinde akılda kalan azami 30 kişi diyebiliriz.

Diploma alan çok ancak üzülerek söylemek gerekirse büyük ekseriyetinin diplomasının içi boş.

Kardeş ülke Azerbaycan'la Türkiye'yi mukayese edecek olur isek bu kadar okul ve imkana rağmen diplomalı/okullu sanatçı düzeyimiz bu mu olmamalıydı. Şayet böyle ise bu alanın akademisyenleri, pedagogları, yöneticileri düşünüp refleks geliştirmeleri gerekmiyor mu? Mezun olup da çok iyi durumda olanlar incelendiğinde ise başarının okuldan değil de ya özel yeteneklerinden ya da daha önceki alt yapılarının kuvvetli oluşundan kaynaklandığını anlıyoruz.

b) Müzik Eğitimi Fakülteleri

Müzik öğretmeni yetiştirmek üzere kurulan bu bölümlerin atası 1924 yılında kurulan "Musiki Muallim Mektebi" bugünkü devamı Gazi Üniversitesi Müzik Eğitim Fakültesi olup halen bir çok üniversite bünyesinde de mevcuttur.

Devlet üniversiteleri bünyesinde bulunan bu okullarda istisnaların dışında çoğunlukla Türk müziğinden bîhaber öğretmenlerin yetiştiği belli. Bu iddianın somut göstergesi; liseyi bitiren yüz binlerce genç ne doğru dürüst bir basit gam yapabiliyor ne İstiklal Marşı'nı düzgün bir sesle okuyor ne de memleketine ait bir türküyü söyleyebiliyor.

c) Güzel Sanatlar Fakülteleri

İçerisinde çalgı, fonetik ve plastik sanatları bir arada barındıran bu eğitim kurumlarının da henüz ne yaptıkları ülkenin kültür ve sanatına ne gibi müspet katkıları olduğu henüz anlaşılmış değildir.

d) Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri

Türkiye'de geç kalınmış bir uygulama olarak yaklaşık on beş yıl önce kurulan Güzel Sanatlar Liseleri, resim ve müzik dalında eğitim-öğretim yapmaktayken 2009-2010 döneminden itibaren sporun da eklenmesi ile üçlü bir statü yüklenmiştir.

Ülke genelindeki sayıları 60 civarında bulunan bu okullar, henüz emekleme dönemindedir. Dünyada bir iki ülkede uygulaması olan ve de sanatla

sporun aynı çatı altında eğitiminin yapılması nasıl bir sonuç verecek, zamanla göreceğiz.

e) Belediye Konservatuarları

Türkiye'deki atası Osmanlı dönemine ait olan Darül Elhan ve Cumhuriyet döneminde uzun yıllar İstanbul Belediye Konservatuarı olarak hizmet veren kurum, Türk müziğinin (THM ve TSM) araştırma, derleme, eğitim-öğretim ve icra konularında birçok başarıya imza atmış önemli bir kurumdur.

Özellikle 1976 yılına kadar Türk müziği (THM-TSM) sahasında eğitim veren konservatuarların olmayışı yarı zamanlı statüde eğitim veren Belediye Konservatuarlarının doğmasına sebep olmuştur.

Bu anlamda Bursa, Samsun, Adana, Kayseri, Mersin ve tarafımdan kurulan Ankara-Etimesgut, Keçiören, Sincan Belediye Konservatuarlarının mütevazı hizmetlerini bu çerçevede zikretmek gerekir.

f) Halk Eğitim Merkezleri

İl Millî Eğitim Müdürlüklerine bağlı faaliyet gösteren Halk Eğitim Merkezlerinin çeşitli branşlarda vermiş olduğu müzik kurslarını ve bünyelerinde oluşturulan müzik topluluklarını eğitim alt yapısı ve hobi amaçlı önemli çalışmalar olarak değerlendirmek mümkün.

g) Vakıf, Dernek, Kulüp, Kurum / Kuruluşlar

Bu kurumlar daha ziyade bünyesinde bulundurdukları çeşitli düzeydeki topluluk ve korolarla repertuvar ve konsere yönelik çalışma yaparlar, bunun yanında verilen yüzeysel teorik bilgilerle eğitime katkı sağladıkları düşünülebilir.

h) Resmî ve Özel Müzik Kursları

Millî Eğitim Bakanlığının ilgili yönetmeliğince kurs programı uygulayıp belirli müfredat uygulayıp sınavlarını da buna göre yapan kurumlar ile tamamen özel müzik kurslarını bu çerçevede değerlendirmek gerekiyor.

Bu kurslar daha ziyade Güzel Sanatlar Liselerine, çeşitli müzik okullarına ön hazırlık ya da hobi düzeyindeki hizmetlere yöneliktir.

Bu çerçevede bir değişik hacimli şahsi müzik dershaneleri var ki bunları da en alt kademe müzik çalışması yapan yerler olarak zikretmek gerekir.

3. İCRA KURUMLARI

Halk müziği ile ilgili ilk resmî icra kurumu, Muzaffer Sarısözen'in 1941 yılında oluşturduğu "Yurttan Sesler Topluluğu"dur. Ankara Radyosunu müteakiben İstanbul, İzmir ve Erzurum radyoları bünyesindeki topluluklar izlemiştir.

Yine TRT Kurumu bünyesinde kaşeli (program başı ücret ödenmesi) olmak üzere Çukurova ve Kars Radyosu bünyelerinde de bir dönem mahallî sanatçılarla programlar üretilmiştir.

TRT Kurumu yaklaşık on yıl öncesine kadar normal fonsiyonunu icra ederken mevcut yönetim siyasi ve idari tasarruflar doğrultusunda uygulamak istediği politika gereği son yıllarda bünyesindeki sanatçı kadrolarını bir şekilde tasfiye etme adına teşvikli emeklilik yasası dahi çıkarmıştır. Bu nedenle ilave sanatçı sınavı açmadığı halen Erzurum radyosunda 4, Ankara, İstanbul, İzmir radyolarında 150 ses ve saz sanatçısı ile sırf radyo yayınına yönelik olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Bu anlayışla, takribi on beş yıl sonra TRT bünyesinde hiçbir branşta sanatçı kalmayacaktır.

Halk müziği radyo yayınları arşiv kayıtları ve dışarıda üretilmiş gevşek denetimli halk müziği kayıtları üzerinden yürütüleceği tahmin edilmektedir.

Halk müziğine yeni açılımlar getirmek üzere 1985 yılında, ilki Ankara'da Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı olarak kurulan Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu kuruldu. Devamında Sivas, Şanlıurfa, İstanbul'da Halk Müziği Topluluğu, Ankara ve İzmir'de Türk Dünyası Müzik Topluluğu ile Kırşehir ve Kırıkkale'de diğerlerinden farklı (4B) resmi statülü 15'er kişilik küçük müzik toplulukları kuruldu.

Bu topluluklara sonradan İzzet Altınmeşe, Belkıs Akkale, Musa Eroğlu, Recep Kaymak, Bedri Ayseli, Selehattin Alpay, Süreyya Davulcuoğlu, Kâmil Sönmez, Yavuz Top, Canan Başkaya, Şeref Taşlıova, Murat Çobanoğlu gibi sanatçılarda dâhil edildiler.

Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı ve üç Genel Müdürlük Bünyesinde farklı sanat branşlarında bu meyanda halk müziği sanatçıları ile ilgili olmak üzere son 2-3 yılda bu alanda farklı bir politika uygulamak üzere teşvikli emeklilik yasa taslağı hazırlandı ancak çeşitli nedenlerle dolayı meclise gönderilmeyip beklemeye alındığını basından, yakın ve uzak kaynaklardan duymaktayız.

Duyulduğu kadarı ile halk müziği çıkacak yasaya göre halk müziği sanatçılarından emekli olmak isteyenler olacak olmayanlar ise İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü bünyesinde bir kısım mali kayıplarla (2 adet teşvik ikramiyesi) çalışmalarına devam edecekler.

Bir Başka Müzik Topluluğu;

Temeli, Sadi Yaver Ataman tarafından atılan hatta Muzaffer Sarısözen'in Yurttan Sesler Topluluğu'ndan önce kurulan ve daha sonra oğlu Adnan Ataman tarafından devam ettirilen İstanbul Belediye Konservatuarı icra heyetidir.

Halk müziği adına önemli hizmetleri olan Kurumun teknik kadrosu bugün çok eksik durumdadır.

Bu resmî kurumlara paralel olmak üzere İstanbul, Ankara, İzmir ve diğer birçok şehir ve ilçede Valilik, Belediye, Halk Eğitim Merkezi, Vakıf, Dernek, Kurum, Kuruluş bünyesinde icraya yönelik koro, topluluk, ses, enstrümanların kullanıldığı halk müziği icrasına yönelik faaliyetler söz konusudur.

Ayrıca bu alanda kendisini bulunduğu kültür sanat ortamında hoca konumunda gören binlercesi de bu konuda kendi meşrebince icraya yönelik katkı sağlamaktadır.

İcra Kurumları ve İcraya Dair Değerlendirme

O zaman ki adı farklı olan bugün ki TRT Kurumu; Sarısözen'le başlayan "Yurttan Sesler Topluluğu", kuruluşundan 90'lı yıllara kadar başarılı biçimde misyonunu devam ettirdi denilebilir. O tarihlerden biraz önce devreye girmiş olan özel TV ve radyolar karşısında daha ziyade sunum ve tema konusunda refleks geliştirmediğinden, ayrıca sanatçılarının kurum dışı icralarına izin verilmediğinden dolayı (daha sonra verildi) dolayı halk müziği önemli ölçüde irtifa kaybetti.

1985 yılında siyasi otoritenin tasarrufu doğrultusunda sanat faaliyetlerinin Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde toplanmasına karar verilmiş olmalı ki devlet koroları ve toplulukları şeklinde bu çatı altında yaklaşık 250 sanatçı hâlen icrayı sanat yapmaktadır.

Bu koro ve topluluk çalışmalarının ilk 10-15 yılı dışında çok fonksiyonel olduğu söylenemez.

Sanatçı diye takdim edilenlere dair kritik yapacak olursak; "semah" okurken, Yemen ağıtı okurken kalçasıyla, elleriyle ritm, alkış tutturan bayan solistler; "Dardayım ben dardayım / Dört duvar arasındayım (Hapishane)" türküsünü hareketli final eseri seçip konuk sanatçıları ile birlikte stüdyo konuklarına göbek attıranlar, kendisini ülkenin bir numaralı sanatçısı sayıp da sıradan konuklarına; "Benim sesim senden daha tiz." diye diapozon denemeleri ile ses yarışınasına girenler, sunucunun; "Sigara içiyor musunuz?" sorusuna; "Maalesef, içmiyorum." diyen sanatçılar! Sunucunun programını sunduğu sanatçının sıradaki türküsünün bir "Tatyan Havası" olduğunu anons ediyor ve okuyacak sanatçıya soruyor; "Sayın … şimdi okuyacağınız Tatyan'ın ne demek olduğunu seyircilerimizden merak edenler için açıklar mısınız?" Cevap; "Şimdi okuyacağım türkü bir Tatyan'dır." İlmi(!) cevabını veren sanatçı… Irak-Türkmen şivesiyle "Kalenin-Kal'anın dibinde bir taş olaydım" yerine; "Kal'anun …" diyerek, Kerkük türküsü okuduğunu zanneden ya da her Kerkük türküsü arasına mecburmuş gibi *vay vay, baba, aha* kelimelerinin konmasının gerekliliğini zanneden zavallılar, sahnede derviş selamı verenler, mikrofonu koltuğunun dibine koyanlar, bin voltluk elektrik çarpmış gibi titreyenler, akli dengesini yitirmiş meczuplar gibi duygulu icra adına garip hareketler yapanlar, yirmi, yirmi beş yaşında olup da 'iki yüz bestesi olduğunu söyleyenler, sahnede, TV'de gömleğinin üç düğmesini açıp göğsünün kıllarını gösterenler, yaptığı işle uyumlu olmayacak şekilde küpe, papyon, top sakal, kot pantolonla halkın huzuruna çıkanlar, okuduğu türkünün ezgi ve temasından haberdar olmayanlar, yorum adı altında karakteristik ezgi kalıpları ile oynayanlar, es alıp ilk heceleri sıkıştırıp son heceleri gereksiz yere uzatanlar, ölçü taşıranlar. İki kelimeyi bir araya getiremeyip de TV, radyo programı sunanlar, semah ezgileri icra edilirken tempo tutturup halay çektirenler, okuduğu türkünün metin repliğinden bi haber "beni anamdan iste" ya da "beni sana vermezler" diyen erkek solistler ile bunun tersine baya solist olduğu halde "gel bana güzelim", "as beni sallanayım zülüfünün telinden", "Mecnun Leyla'mı gördüm" gibi türküleri kendi cinsiyetine, ses özelliğine, yeteneğine bakmadan söyleyenler, mikrofon kullanmasını bilmeyenler, üç dakikalık türküyü ezberlemeyip kâğıttan okuyanlar, yerli yersiz

zılgıt ve nara atanlar ve daha birçok yanlış bilgi ve uygulamalarla tabi ki gelinecek nokta bu olacaktır.

Yazımızı türkülere dair iki iktibasla sonlandıralım.

Kültür tarihçisi Nevzat Kösoğlu'nun deyimi ile "Biz bu türküleri sokakta bulmadık". Yine bu konuda sanatçı Bayram Bilge Tokel ise mealen şöyle diyor: Musıki sanıldığı gibi soyut bir gönül dili değil, düşüncenin, felsefenin, şekillendirdiği, beyinle doğrudan bağlantısı olan bir gönlün dilidir. Kendi insanının gönül dilini bilmeyen, hangi türküleri, ağıtları, nerede, kime, niçin, nasıl söylendiğinden habersiz bir icracı ya da dinleyici aydın, toplumdan kopuk bir insan olarak milletin ortak sanat ve düşünce hafızasına katkıda bulunamaz.

Sonuç

Buna göre dinleyici izleyici konumundaki gençler dışında her düzeydeki yetişkin halk kesimlerinin de popüler müziğe yönelmelerinin günahının çoğu bizatihi bünyesinde yüzlerce sanatçı barındıran icracı kurumların, sanatçı yetiştiren eğitim kurumlarının çocuk ve genç yaşlarda müzik zevkini ve kültürünü aşılayamayan müzik öğretmenleri ve bu alanda görev yapan maaşlı sanatçılarındır.

Dünyada birçok ülkede ölü olan halk müziğine karşın ülkemizde her yönüyle çok zengin ve renkli bir konuma sahip türkü kültürü etrafında oluşmuş kişi ve kurumlar (araştırma, eğitim, icra) oturup düşünmeli ve refleks geliştirmelidirler.

Konunun birinci dereceden tarafları, muhatapları bellidir. Söz konusu bu muhataplar: Araştırma yönü ile bugün ki adı Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü,

İcra yönü ile Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ile TRT Kurumu,

Eğitim yönü ile Güzel Sanatlar Liselerinden başlamak üzere tüm Türk Müziği Konservatuarları, Güzel Sanatlar Fakülteleri, Müzik Eğitim Fakülteleridir.

Bugün itibarı ile bir yandan bu tespit ve önerileri yaparken mevcut hükümet, politikası olarak Tiyatro, Opera ve Bale Genel Müdürlükleri ile Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğünün de lağvedilerek tümünün fonksiyonunu üslenen aynı zamanda Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı olmak üzere TÜSAK (Türkiye

Sanat Kurumu) adı altında yaklaşık 200 kişilik kadro ile proje bazlı bir kurumun kanun taslağı hazırlanmış olup muhtemelen yakın tarihte kanunlaşması sağlanacaktır. Bilindiği üzere TRT Kurumu da bünyesinde sanatçı çalıştırmama konusunu fiili olarak uygulamaya koymuş olup yaklaşık 10 yıla kadar bünyesindeki sanatçı kadrolarını sıfırlamış olacaktır.

Bu politika doğrultusunda yaklaşık 15-20 yıl içerisinde tüm branşlarda devlet bünyesinde maaşlı sanatçı kalmayacağından dolayı kültürel, sanatsal alanda iddiası olan şahıs, dernek, vakıf ve özel topluluklar aracılığı ile şimdiden pozisyon almalarını önermekteyiz.

Ölümünün 50. Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu

7. Oturum

Eğitim ve Uygulama Çerçevesinde Muzaffer Sarısözen

PERFORMANS TEORİ KAPSAMINDA MUZAFFER SARISÖZEN'İN TÜRK HALK MÜZİĞİ İCRASINA BAKIŞI

Yrd. Doç. Dr. Ayşegül Aral ALTIOK

İndiana ve Pensilvanya Üniversitesi Halk bilimi ve Halk hayatı bölümlerinde lisansüstü çalışmalarını tamamlayan halkbilimci kuşağın oluşturduğu bir teori olan performans teori 1960'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu teori ile halkbilimi canlı bir yapı olarak nitelendirilmiş ve sadece metin kapsamında değil icrayı tamamladığı düşünülen dil, ortam, bağlam kapsamında da düşünülerek yeni bir yaklaşım geliştirilmiştir. Buna göre sözlü anlatım bir sosyal olaydır ve bir performans olan bu sosyal olay, üç temel unsurdan, anlatan, dinleyen ve anlatılan geleneksel anlatıdan oluşmaktadır. Geleneksel halk müziği çalışmalarının icra açısından değerlendirilmesinde anlatan, dinleyen ve anlatılan arasındaki ilişkiyi tanımlayan bir bakış açısı sergilemektedir.

Performans teorinin ortaya çıkışına kadar halk biliminin kuram ve yaklaşımları, gözlem ve görüşme yoluyla incelenmesi ve yazıya geçirilmesi söz konusuydu. Bir başka ifade ile folklor cansız ve yazıya geçirilmiş metinler olarak kabul edilmiştir. Performans teori ile folklor "sözel davranış biçiminde yer alan artistik veya sanatsal dışavurumlar veya sözel sanat olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Performans teori performans olayının yapısını, icranın çerçevesini, töresini, eylem akışını, anlatıcının anlatma kabiliyetini, dinleyicilerin özelliklerini ve daha pek çok faktörü inceleyen ve daha önceki kuramların ve yöntemlerin "eksikliklerini" gideren bir teoridir.

Bu teori kapsamında yer alan ve kültür ürünlerinin kendine ait özellikleri ile korunabilmesi ve devam edebilmesi ilkesini desteklemek amacıyla hazırlanan bu teorik yaklaşım ile bugün sizlere Türk halk müziğinin icrası çerçevesinde Muzaffer Sarısözen'in halk müziğinde uyguladığı performans ve icra şekli üzerine bir değerlendirme yapılacaktır.

Yıl 1940. 1936 yılında Atatürk'ün direktifleriyle başlayan süreç Musiki Muallim Mektebinden iki sınıf alınarak Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluşu sonucu gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte, M. Sarısözen'in de dâhil

olduğu derleme gezilerinin genel planlamaları Maarif Vekâleti bünyesinde yapılmış; ancak, planlamanın yürütücülüğü Ankara Devlet Konservatuarı'na verilmiştir.

Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde bir "Müzik Arşivi / Folklor Arşivi" kurulması da kararlaştırılır. Ve bu arşivin başına, Cevat Dursunoğlu'na bağlı Yüksek Öğretim Genel Müdürlüğü Şube Müdürlüğü görevini yürüten Ahmet Kutsi Tecer'in teklifi ile Muzaffer Sarısözen getirilir. Cevat Dursunoğlu'nun, Öğretmen M. Sarısözen'i Sivas'tan Ankara'ya çağırmasının nedeni budur. Ancak, ataması hemen yapılmaz; Sivas'tan başlatılması planlanan ilk derleme gezilerini gerçekleştirecek derleme heyetine derleyici sıfatıyla dâhil edilir. (Şenel, 2011, 81)

Derleme heyetlerinin oluşturulmasının ardından 1937 yılında ilk yaz mevsiminde derleme gezileri başlar. Sivas Lisesi Musiki Muallimi Muzaffer Sarısözen de ekibe Sivas'ta katılır. Halil Bedi Yönetken, bu ilk derleme gezilerindeki Sarısözen'i şöyle anlatır;

"...İtiraf ederim ki 1937'de Maarif Vekâletince düzenlenen ilk derleme gezisi için seçilen üyeler arasında halk müziği ve oyunları ile uğraşmış şahsiyet, yani heyetin gerçek folklorcu üyesi M. Sarısözen idi. Onun Sivaslı oluşu, Sivas'ı iyi tanıması bu ilk derlemede büyük faydalar sağlamıştır.(...). Sarısözen, Sivas dolayları müzik ve oyun folklorunu çok iyi tanıdığı gibi Sümmâni, Ruhsatî, Emrah, Viranî, Veysel ve Şarkışlalı diğer âşıkların edebiyatını da iyi tanıyor, yerli lehçeyi iyi bildiği gibi âşıkların söylediklerini iyi anlıyor, onlardan derlenen ezgilerin metinlerini kolayca ve dosdoğru kaydediyordu. Ayrıca saz da çaldığı için derlemede nerede, ne cins sazla karşılaştıysak, düzenleri, vesâiresi hakkında müspet bilgiler ediniyorduk. Sarısözen, bu ilk resmi derleme heyetine Sivas ve dolayları müzik folklorunu tanıtmada ideal önder olmuş, o yıl, Malatya, Kemaliye, Erzincan, Erzurum, Rize ve Trabzon derlemelerinde de aynı değerli yardımlarda bulunmuştu. Azami nezaket ve mahviyet gösteriyor ve daima 'Ben sizin emrinizdeyim, asistanınızım' diyordu. Fakat gerçekte, yapılması gereken her şeyi en iyi şekilde yapıyordu. Halkla konuşmasını, halkı konuşturmasını biliyordu, halk kendisini hiç yadırgamıyordu, halka karşı daima büyük bir saygı gösteriyor, bütün insanları akrabasıymış gibi telakki ediyordu. Bu, folklorcunun, halk tetkikatçısının ilk önemli kalitelerinden biri idi…

Bu sıfatlarla, Türk halk müziği ezgilerinin en doğru ve en kalıcı şekilde derlenmesi için zamanın şartları doğrultusunda yapılan bu derleme çalışmaları ile 1953 yılına kadar Mahmut Ragıp Gazimihal, Halil Bedii Yönetken ve Rıza

Yetişen'den oluşan derleme ekibi on bine yakın halk ezgisini toparlayarak mum ve taş plaklara kayıt etmişlerdir. Derleme gezileri sonrasında Ankara Devlet Konservatuarı kadrosundaki görevine ömrünün sonuna kadar devam eden Sarısözen Folklor Arşiv Şefliği yanında, Musiki Folkloru, Halk Musikisi Tarihi ve Milli Oyunlar dersleri vermiştir.

Muzaffer Sarısözen; 1938 yılının Ekim ayında, Ankara Musiki Muallim Mektebi'nden sağlanan "Şan Öğretmenliği" kadrosu ile Müzik Arşivi (Folklor Arşivi) Şefliği'ne atandığı günlerde, Ankara Radyosu da yayın hayatına yeni başlamıştır. O yıllarda halk müziği sanatçı kadroları yoktur. Halk müziği programlarını Sadi Yaver Ataman hazırlayıp sunmaktadır. Ataman, program içinde zaman zaman kendi çalıp söylemekte, zaman zaman da yurdun dört köşesinden davet ettiği yöre sanatçılarına programında türküler okutturmaktadır. Sarı Recep [Güray], Bayram Aracı, Aziz Şenses, Hasan Sözeri, Mehmet Gürses, Celal Güzelses, Âşık Veysel gibi çok sayıda mahalli sanatçı, doldurdukları plaklar dışında isimlerini büyük ölçüde bu program sayesinde duyurmuşlardır. Ayrıca, Türk Sanat Musikisi elemanlarının katılımı ile gelişen bir toplulukla da türküler toplu halde seslendirilmektedir. Muzaffer İlkar, Müzeyyen Senar, Mefharet Yıldırım, Sadi Hoşses, Mustafa Çağlar, Tahsin Karakuş, Mahmut Karındaş, Azize Tözem, Nezihe Yılmaz gibi sanatçılar, bu topluluk elemanlarından bazılarıdır.

Sadi Yaver Ataman'ın 1940 yılında ikinci kez askere alınması ve ardından Karabük Belediye Başkanlığı'na seçilmesinden dolayı, Ankara Radyosu bünyesinde halk müziği programları yayından kaldırılır. Ancak, halkın yoğun ilgisi üzerine Sadi Yaver Bey'in bıraktığı yerden halk müziği yayınlarını sürdürmek üzere; Ankara Radyosu Müdürü Vedat Nedim Tör ve Müzik Yayınları Müdürü Mesut Cemil [Tel]'in önerisi ile Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi Şefi Muzaffer Sarısözen, halk musikisi yayınlarını yürütmekle görevlendirilir. (Şenel, 2011, 84)

Ve Yurttan Sesler Korosu;

1941 yılında Mesut Cemil yönetimindeki Klasik Türk Müziği Korosu, radyonun ilk düzenli halk müziği programlarını yapmıştır. *Bir Türkü Öğreniyoruz* adı verilen bu programlar, Muzaffer Sarısözen'in şefliği ve repertuvar hocalığı doğrultusunda faaliyetini sürdürmüştür.

Radyonun sürekli ilk halk müziği programı olma özelliğini taşıyan "Bir Türkü Öğreniyoruz" saatinin ilgi ve beğeniyle takip edilmesi, *Yurttan Sesler* adı verilen bir başka halk müziği programının 1940'lı yılların başında yayın hayatına katılmasını sağlamıştır. Ankara Radyosu'nda haftada iki kez yayını yapılan bu program –askerlik görevi nedeniyle radyodan ayrılan- Sadi Yaver Ataman'ın yürüttüğü açıklamalı halk müziği yayınlarının devamı niteliğindedir. Bu yıllarda Türk Halk Müziği'nin ayrı bir disiplin olarak görülmemesi ve bu alanda yetişmiş insanlardan yoksunluk, halk müziğinin klasik müzik sanatçılarınca icra edilmesi yanlışını doğurmuştur. Halk müziğin sanat müziğinden bağımsız bir şekilde icra edilmesi gerektiğini düşünen kişiler "Sadi Yaver Ataman, Ahmet Kutsi Tecer ve Vedat Nedim Tör" olmuştur.

Yurttan Sesler Korosu'nun kuruluş amacını Muzaffer Sarısözen şöyle açıklamıştır:

Radyonun sımsıkı tuttuğu ve başardığı halk türküleri yayımı, ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında fikir vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek Yurttan Sesler'in başlıca hedefidir. Artık izaha lüzum kalmamıştır ki "Yurttan Seslerin sanatkâr işçileri memlekete en modern tahrip vasıtalarının bile zerresini koparamayacağı bambaşka bir istihkâm yapmakla meşguldürler" (Çeren, 1944:4).

Bu sözden de anlaşılacağı gibi, Yurttan Sesler korosu Türk halk müziğinin ana öğelerini unutturmamak ve geleneksel olanı geleceğe, doğru ve katıksız taşımakla yükümlüdür. Yurttan Sesler korosu ile geleneksel anlatının gelecek nesillere anlatılması amacını güdülmüştür. Bu da Muzaffer Sarısözen'in performans teorinin temel düsturu olan anlatılan geleneksel anlatıyı nasıl aktardığı ortaya koymaktadır.

Yurttan Sesler yerel ezgilerden oluşan türkülerin sunumuyla, halkı ortak bir paydada buluşturmayı amaçlayan bir program misyonu taşımış, ülkedeki dil, tarih, duygu, düşünce ve kültür birliğini gerçekleştirmeye çalıştığı düşüncesiyle bu ismi almıştır.

Bu doğrultuda, radyoya stajyer olarak alınan sanatçılar yoğun bir eğitimden geçmişlerdir. İlk yıllarda koronun musiki derslerini Mesut Cemil, Veli Kanık, Nurullah Taşkıran, Fahri Kopuz, Halil Bedii Yönetken, Ruşen Kam; Türk dili derslerini Nurettin Sevin, Ruşen Kam, Refik Ahmet Sevengil; şan derslerini ise Mesude Çağlayan ile Saadet İkesus vermiştir. "Daha sonra

şan dersleri Muzaffer Sarısözen tarafından kaldırılmıştır" (Özdemir, 2008: 138). Yurttan Sesler Korosu sanatçılarının teorikte aldıkları bu eğitim uygulamaya dönüştüğünde bazı aksaklıklar göze çarpmıştır. Koro sanatçılarının sanat müziği alanından gelmeleri ve türküleri tavır ve üslubundan uzak icra etmeleri halk müziğinde bir kimlik kaybına yol açmıştır. Muzaffer Sarısözen bu nedenle, sanatçıları Ankara Devlet Konservatuarı arşivine çağırmış ve derlenen ezgileri onlara taş plaklar yoluyla dinleterek, türküleri hangi karakterde icra etmeleri gerektiğini duyum yoluyla göstermiştir. Anlatılan geleneksel icranın en saf öğreniş biçimi olan kaynak kayıtlarının dinlenmesinin bu aşamada ne kadar önemli olduğu daha o devirlerde açığa çıkmaya başlamıştır.

Sarısözen'in koronun yanlışlarını düzeltmede uyguladığı ikinci yöntem ise radyoya âşıkların ve mahalli sanatçıların türkü söylemeleri için davet edilmesidir. Daha önce de örnekleri görülen ve Âşık Veysel, Tamburacı Osman Pehlivan, Faruk Kaleli, Aziz Şenses, Picoğlu Osman gibi sanatçılar tarafından radyo programlarında yerel ezgilerin seslendirildiği bu süreç, Muzaffer Sarısözen'le birlikte "misafir sanatçı" adı altında bir geleneğe dönüşerek günümüze kadar gelmiştir. Her iki uygulamada öne çıkan unsur, türkülerin icrasında yerel tavır ve üsluba büyük ölçüde gayret edilmesi gerektiğidir. Bu uygulama ile Türk halk müziği dinleyicilerine türkülere has yöresel ve bölgesel özelliklerin tamamen aslı gibi duyurulması sağlanmıştır.

Yurttan sesler korosunun eğitiminde uygulanan bir diğer yöntem ise Muzaffer Sarısözen tarafından türkülerin notalarının kara tahtaya yazılması ve bu şekilde sanatçılara öğretilmesidir. Ayrıca derlenen türkülerin hikâyeleri sanatçılara anlatılarak türkülerin çıkış ortamları ve yaşadığı değerler icracılara yansıtılmaya çalışılmıştır.

Muzaffer Sarısözen ve geleneksel Türk Halk müziğine gönül veren birçok müzik adamı Türk halk müziğinin yöreden yöreye, mahalleden mahalleye kendine has özellikler taşımakta olduğunu ve bu özelliklerin korunmasının büyük önem arz ettiğini düşünmektedir. .

Türkülerin icrasında kullanılan dilde yöresel ağız, şive ve hançere özelliklerinin göz ardı edilmesi, çalış ve söyleyişlerin zamanla tekdüzeleşmesi, fikri çok büyük eleştirilerin devam ettiği bir süreçtir. Sarısözen türkülerin çıktığı günü ve yaşadığı ortamı unutmamak ve

unutturmamak adına başlattığı bu çalışmalarla geleneksel anlatıyı korumaya ve yaşatmaya özen göstermiştir.

Bu bakış açısıyla çok zor şartlarda da olsa kayıt altına aldıkları Türk halk müziği eserlerinin aslına en yakın şekilde icra edilmesi için çaba harcamış olan Sarısözen Türk halk müziğinin günümüze kadar taşınmasında ve bugün de devam ettirilmesinde önemli bir mihenk taşıdır. Sarısözen, halk ağzından derlenen türkülerin geniş kitlelere tanıtılması, sevdirilmesi ve yaygınlaştırılması hususunda olağanüstü çabalar harcamış, toplum belleğinde unutulmaz izler bırakmıştır. Öğrencileri, adeta onun adına tescillenen prensiplerini, kendilerinden sonraki kuşaklara, bir ekol temsilcilisi gibi aktarır.

Muzaffer Sarısözen, Yurttan sesler korosu ve radyo çalışmalarının yanı sıra bazı sinema film müziklerinde türküleri, uzun havaları ve halk çalgılarını kullanarak halk müziğini işitsel olduğu kadar görsel olarak da geniş kitlelere sevdirmeye ön ayak olmuştur. Öğrencilerinin doldurduğu plâkların hazırlık devrelerinde onlara yardım etmiştir. Bazı opera ve bale eserlerinin sahnelenmesi aşamasında, müzik folkloruna ve halk oyunlarına ait bilgilerini bestekâr ve sahne sanatçılarıyla paylaşarak, sanatçı dostlarına yardımlarda bulunmuştur. Ulusal ve uluslararası müzikolojik / etnomüzikolojik çalışmalara destekler vermiş, müzikolojist ve folkloristlere yardım ederek, onlara rehberlik yapmıştır, müzik/folklor arşivinden/arşivlerinden yararlanmalarını sağlamıştır.

Yukarıda detaylı şekilde anlatmaya çalıştığımız bağlama sanatçısı, derlemeci, öğretmen, şef, daire başkanı, rejisör, film müzik yönetmeni, müzikolojist vb. alanlarda öncü karakter sergileyen Muzaffer Sarısözen yaşadığı dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda yaptığı çalışmalarıyla bugün ki folklor çalışmalarına birçok mesaj iletmektedir. Geleneksel anlatının derlenmesi, arşivlenmesi, icra edilmesi ve yaygınlaştırılması için gösterdiği çabalar, günümüz teknolojisi göz önünde bulundurulduğunda, bizlere düşen bu öncü karakterden feyz alarak yarım bıraktığı veya kılavuzluk ettiği konuların daha geniş çerçevede değerlendirilmesi için çaba harcamaktır. Buna imkânlarımız ve bakış açımız yeterlidir.

Muzaffer Sarısözen'in Türk halk müziği adına yaptığı tüm çalışmalar Performans teori kapsamında değerlendirildiğinde, anlatılan geleneksel anlatı

olan türkülerin yeni nesile ve köyden kente en hakiki şekilde aktarılabilmesi için;

- Muzaffer Sarısözen'in bir dönem uygulamaya çalıştığı ancak yaygınlaştıramadığı Fonetik alfabenin, Türk halk müziği notasyonunda kullanılması gerekliliği;
- Ağız ve dil özellikleri açısından incelendiğinde, kaynak kişi kayıtlarının kentli ses sanatçılarını eğitmek ve beslemekte önemli rol oynadığı düşüncesiyle önemsenmesi gerekliliği;
- Nota yazımında yörelerin hançere ve gırtlak hareketlerinin sadece notasyon olarak değil biyolojik şekilleniş açısından da dipnot olarak solistlere kılavuzluk edecek bir detay halinde sunulması gerekliliği;
- Türk halk müziğinin ağız ve dil özelliklerindeki farklılıkların ses tekniği açısından solistlere izah edilerek yöre yöre, bölge bölge hatta il il değişen dil ve artikülasyon farklılıklarının halk müziği solistlerince öğrenilmiş olması gerekliliği; açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu farkındalığı bize yansıttığı için ve Türk halk müziğini gelecek nesillerle paylaşabilmemiz ve uzun yıllar hatta yüzyıllar boyu yaşatabilmemiz için bizlere bıraktığı ipuçları ve değerler ışığında yürüdüğümüzü gururla bildirir, kendisine sonsuz saygılarımı sunarım.
-

KAYNAKÇA

Behague, G. H., (1992). Music Performance, eds. Bauman, Richard, Folklore, Cultural Performances and Popular Entertaintments, Oxford University Press, USA.

Bekrioğlu, F. O., (2008). Performansa Dayalı Ölçümler: Teori ve Uygulama, S:113-117, Türk Fen Eğitimi Dergisi, Yıl:5, Sayı:1, İstanbul

Çobanoğlu; Ö., (2005). Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş, S:265-317, Akçağ Yay. Folkloristik Dizisi 1, Ankara.

Dundes, A, (1998). Doku, Metin ve Konteks, Milli Folklor Dergisi 3, S:120

Halil Bedii Yönetken, "Acı Bir Ölüm: Sarısözen'i kaybettik" Türk Folklor Araştırmaları, Şubat / 1963, No: 163, S: 29-80

Şenel, Süleyman; "İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları", 2.Cilt, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, Mart 2011 S: 77-93 http://www.muzikoloji.org/yazi/yazi_goster.aspx?yazi_id=61

MUZAFFER SARISÖZEN'İN YURTTAN SESLERİN KURULUŞ MÜCADELESİNDEN GÜNÜMÜZE TRT VE DEVLET THM KOROLARINDA GELİNEN SON DURUM

Uğur KAYA[*]

1937-1953 yılları arsında yurt sathında derlemeye çıkan Muzaffer Sarısözen, 1946 yılında Vedat Nedim Tör ve Mesut Cemil Beyin daveti üzerine derledikleri türküleri ileride "Yurttan Sesler korosu" adını alacak bir toplulukta öğreterek, bu anlamda türkülerin yorumlanmasında ilk koro çalışmalarını başlatmış olur. "bir halk türküsü öğreniyoruz" saati ile dinleyicilere türküleri ulaştırma amacı doğrultusunda 1947 yılının sonlarına doğru "YURTTAN SESLER" 1 saz sanatçısı 3 bayan 3 erkek sanatçı ile birlikte Ankara Radyosunda yayınlara başlar.

Her Pazartesi, Çarşamba ve Cuma 18.30 -19.00, Pazar 12.30 - 13.00 saatleri arasında canlı olarak yayına başlayan Muzaffer Sarısözen, kendine has üslubuyla sunumunu yaptığı programla Türkiye'nin her köşesine radyo kanalıyla ulaşarak, Türk Halkının milli birlik ve beraberliğinin pekişmesinde önemli bir görev üstlenmiş olur.

1953 yılında İstanbul ve İzmir Radyolarında "Yurdun Sesi" koroları kuruldu.

İstanbul Radyosu Yurttan Sesler korosu şefliğine Ahmet YAMACI, İzmir Radyosuna ise Mustafa HOŞSU getirildi.

1968 li yıllarda ise Erzurum Radyosunda da Türk Halk Müziği yayınları Mustafa Gece Yatmaz ve Ali Canlı'nın yönetimleriyle başlatılmıştır. Daha sonraları koronun başına Suat IŞIKLI getirilir

Radyo cihazlarının Türkiye genelinde çoğalmasıyla birlikte ülkenin tamamında Radyo da sanatçılık yapanlar halk arasında itibar ve saygı gördüler.

1917-1927 de 4 yıllık eğitimiyle Osmanlı Devletinin ilk müzik okulu olan Dârülelhan (Kelime anlamı: Nağmelerin evi) 10 yıl hizmet verdikten

[*] Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul DTHM Korosu Şefi

sonra kapandı. Ancak daha sonra İstanbul Belediye Konservatuvarı adı altında hizmet vermeye devam etti. Bu konservatuvara bağlı olarak Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği icra heyeti adı altında uzun yıllar hizmet verdiler. Türk Halk Müziği icra heyetini uzun yıllar Sadi Yaver Ataman, daha sonraları da oğlu Adnan Ataman yönetti. Her iki hocada birçok ses ve saz sanatçının yetişmesine vesile oldular. Bunun yanında Belediye Konservatuarı Türk Halk Müziği İcra Heyetine Radyonun haricinde Yurttan Sesler mantığı çerçevesinde ilk resmi korodur diyebiliriz. İstanbul Belediye Konservatuvarı günümüzde İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği icra heyeti olarak geçmekte şefliğini de Esat KABAKLI sürdürmektedir.

1986 yılında yine Yurttan sesler çizgisi doğrultusunda Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı olarak Türk Halk Müziğini sevdirmek, gelecek kuşaklara aktarmak amacıyla Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu kuruldu. Koronun şefliğine kurucusu Mehmet Özbek getirildi. Geniş kadrosuyla Mehmet ÖZBEK yönetiminde ki koro uzun yıllar başarılı konserler sergiledi.

Aynı amaçlarla 1990 tarihinde Sivas ve Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği Koroları kuruldu. Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosunun şefliğine Celal Vural, Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği Korosunun şefliğine ise Dr. Halil Atılgan getirildi.

Yine bu doğrultuda 2000 yılında Ankara Türk Dünyası Müzik Topluluğu kuruldu topluluğun başına sanat yönetmenliğine İrfan Gürdal getirildi. 2008 yılında İstanbul Devlet Türk Halk Müziği Korosu kuruldu, Uğur Kaya kurucu şef olarak atandı. Yine 2008 yılında İzmir Devlet Türk Dünyası dans ve Müzik Topluluğu kuruldu. Şu an Koronun şefliğini Mehmet Ali Gevrek sürdürmektedir.

Muzaffer Sarısözen'in büyük özveriyle verdiği mücadelelerin sonucunda Radyo da stajyer konumunda göreve başlayan sanatçı adayları başarılı bulunduktan sonra asıl kadroya alınıyorlardı. Ancak arzu edilen bir Türk Müziği Konservatuvarın olmasıydı. 1975 yılında Milli Eğitim Bakanlığına bağlı İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı kuruldu. Konservatuvar 1978 Kültür Bakanlığına bağlandı. 1982 yılında ise YÖK kapsamında değerlendirilerek İstanbul Teknik Üniversitesine bağlandı. Konservatuvarın üniversiteye bağlanmasıyla, binlerce yetenekli öğrenci Muzaffer Sarısözen'in başlattığı Türk Halk Müziğini öğrenme, öğretme ve

yaşatma azmini daha ileriye götürebilme adına mücadelelerini sürdürmektedir.

7 sanatçı ile yola çıkan Muzaffer Sarısözen bugün binlerce saz ve ses sanatçısının Türk Halk Müziğinin yaşatılmasında ve gelecek kuşaklara aktarılmasında aktif rol oynamıştır.

Bugün artık birçok üniversitenin bünyesinde Türk Müziği eğitimi veren konservatuvarlar bulunmaktadır. Ancak 1980 yılından beri ilk mezunlarını veren konservatuvarlılar, birçok lisans ve yüksek lisans eğitimini tamamlamış başarılı sanatçı alanda iş bulamamaktan şikâyetçidirler.

Devletimizin ve yetkililerin bu konuda radikal çözüm üretmeleri, mevcut sanat kuruluşlarında desteklenmesi büyük önem arz etmektedir.

TRT ve Kültür Bakanlığına bağlı Devlet THM korolarının mevcut yetersiz yapılarının güçlendirilmesi, genç kadronun acilen alanda tahsisinin sağlanması için yeni kadro sınavlarının yapılması, yeni alınan eğitimli sanatçıların önümüzdeki 50 yıllık zaman dilimini kurtarması anlamına gelecektir.

Muzaffer Sarısözen hoca ile başlayan önceleri türkü öğrenilen bir eğitim kurumu göreviyle birlikte, yayın hayatını sürdüren radyo sanatçılığı, günümüz yayıncı kuruluşların ve TRT nin dışa açılım politikası gereği sanatçılarına kurum dışında görev vermemeleri adına büyük sıkıntılar yaşadığını söylemek yerinde olacaktır.

Kültür Bakanlığı Korolarında ise durum benzer sıkıntılarla sürmektedir. Çalışma salonlarının yetersizliği, sabit konser salonlarının olmayışı, yeterli tanıtım yapılamaması ve seyirci azlığı gibi pek çok olumsuz etken önem arz etmektedir.

Söz edilmesi gereken bir başka konu ise Sarısözen Hoca zamanında Türk Halk Müziği alanında eğitim kurumlarının azlığı nedeniyle türküler usta çırak münasebetiyle öğreniliyor ve yaşatılıyordu. Onlarca yıl radyodan seslerini duymaya alıştığımız maalesef ki bugün artık hayatta olmayan sanatçı büyüklerimizin ardından gelen ve bu tedrisattan geçmemiş yüzlerce sanatçı maalesef ki onlar kadar iz bırakmış değiller. Geleneksel kurallar içerisinde, otantik yorum, üslup, yöre, tavır ve ağız özelliklerini dikkate almayan ya da bilmeyen genç neslin, Türk Halk Müziğinin gelecek kuşaklara aktarılmasında

üzerine düşen görevi yerine getiremeyecek olması ne kadar üzüntü ve kaygı vericidir.

Başka bir tehlike de toplu bağlama çalma ve söyleme geleneği Muzaffer Sarısözen hocanın Yurttan Sesler korosunu kurmasıyla ortaya çıkan bir değerimizdi. Oysa günümüzde korolara olan ilgide gittikçe önemini yitirmeye başlamıştır. Bunun için pek çok neden göze çarpar. Devlet bünyesinde varlığını sürdüren ve ülke nüfusuna göre yeterli sayıda bile olmazken TRT ve Devlet Korolarına gereken önemin verilmemesi, daha küçük lokal topluluklarla icra yapılması bir hayli düşündürücüdür. Korolar bir arada söylemenin verdiği güç, lezzet ve dayanışmasıyla inşa edilmişlerdir. Bireysel solo çalışmaları toplumun değil bireylerin ürünü olarak bilinir. Bireysel okuma sevdası, hep bir ağızdan söylenen zeybeklerin, halayların, Konya türkülerinin, fidayda- misket vb. icralarının ancak koroyla lezzet bulduğu türkülerin ilerde söylenemeyeceği anlamına gelmektedir. (*Eğer koral okuyuş tat vermeseydi, solist sanatçıların "Haydi hep birlikte okuyalım" arzusu neyi ifade etmektedir. Ya da)* hep bir ağızdan seslendirilen Karadeniz'in *Heyamosu, Çekin uşaklar* türküsü neyi anlatmaktadır. Ya karşılıklı söylenen deme çevirme halaylarına ne demeli, Hep bir ağızdan söylenen ilahiler, deyişler semahlar, Elazığ *Kürsü Başı,* Urfa *Sıra Gecesi* geleneğine yoksa ilerde gerek kalmayacak mı?

Ayrıca yakın zamanda Milli Eğitim Bakanlığının Liseler ve Örgün Eğitim Kuruluşları arasında düzenlediği Koro Yarışmalarının artık yapılmamasını ve kaldırılmasını kim nasıl izah eder bilinmez ama gençlerimizin büyük bir gayret ve özlemle okuduğu türküleri onların dilinden, sazlarını da ellerinden alırsak, ellerinin ve dillerinin başka ülkelerin müziklerine ve sazlarına yönelmesi de kaçınılmaz olacaktır.

Türküler mutlak bir sosyal olay sonucu ortaya çıkmıştır. Türküyü yakan ya da şimdiki tabirle kaynak kişi dediğimiz türkü yakıcılar maddi çıkar beklemeksizin ürünlerini ortaya koymuşlardır. Kızılırmak'ta boğulan bir gelinin ağıtını yakarken ondan çıkar elde etmek için yakmamış, o acıyı yüreğinden hissetmesiyle söylemiştir. Aynı şekilde deprem, yangın sel gibi afet olaylarında da aynı duyguyu taşımışlardır. Oysa günümüzde bazı kişiler, Konya yöresine ait bir türkü bestelemeyi, deyiş tarzında bir türkü üretmeyi, ya da herhangi bir yöre motifiyle bezenmiş halay bestelemeyi meslek edinmiş bunu bir kazanç kapısı olarak gören, şirketleşen bir mantıkla yeni tabirle bir virüs gibi bütün geleneksel değerlerimizi yok etme cüretini kendilerinde görebilmektedirler. Nasrettin Hoca misali önce bindiğimiz dalları kestik.

Tutunacak bir umarımız kalmadı. Unkapanı piyasası çöktü. Unkapanı albümler,i para ve reyting peşinde koşan sanatçılar için bir kaleydi. Kale içten içe kendini yok ederek çökmüş, bugün iş sektörü olmaktan çıkmış, sanatçılarda albümlerini kartvizit olarak bastırmaya başlamışlardır.

Sahip çıkılması, okunması ve seslendirilmesi gereken binlerce türkü dururken, kolay okunabilmesi tercih nedeniyle daha basit bir repertuarla icraat yapılması da ayrı bir problem gibi gözükmekte. Nur içerisinde yatsın Rahmetli Neriman Tüfekçi hocam *Kışlalar doldu bugün* uzun havasını Urfalı Hamza'nın sesinden tam 6 ay dinledikten sonra okumaya başladığını bizzat kendisi anlatmıştı. Oysa henüz sanatçılık yolunda daha çok tecrübe kazanması gereken sanatçı adaylarının, bir gün içerisinde dinleyip diğer gün konserde okumaları ne kadar kabul görür bir durumdur.

Bolluğun ardından gelen kuraklıkla karşı karşıyayız, Hazırı tükettik. Üzerine ilave etmediğimiz binanın duvarları yıkıldı. Yükselen teknolojinin sesi karşısında, curanın, bağlamanın, sipsinin, kavalın, bendirin ve davulun sesi çıkmamaya başladı. Yüksek frekanslarla döşeli elektronik müziğin edepsiz gürültüsünü artık kısmak çok zor gözüküyor. Evladına beşiği başında ninni söyleyen bir anne maalesef ki artık yok. Sahi anneler niye çocuklarına ninni söylermiş ki. Halen kulaklarımda yankılanmaktadır annemin içli, dokunaklı sesiyle mırıldandığı terennümler… Şimdi daha iyi anlıyorum ninni söyleyen anneler bu dünyanın en güzel sesli solistleriymiş.

Ülke, Sarısözen Hoca zamanında yaptığı radyo yayınlarıyla diğer şehirlerin ve yörelerin müziklerini duyduğunda bayram etmişti. Bütün ülke bir birinden haberdar oldu. Şimdi ise dünyanın dört bir tarafından haberimiz var. İnternet ve diğer görsel medyalar bize dünyanın dört bir tarafından uydu vasıtasıyla yayınlarını ulaştırıyorlar. Her şeyde olduğu gibi niyet iyiyse güzel neticeler her zaman alınabilir. Ancak niyet belli olmaz ve bilinmez ise akıbeti de o oranda yıkıcı olur.

Muzaffer Sarısözen'in aramızdan ayrılışının 50 yılı. Milli birlik ve beraberliği türkülerle sağlayan hoca şöyle söylemişti. *"Milli tesanüt* (Milli Birlik) *bağlamanın telleri arasındadır."*

Birliğin ve beraberliğin buluştuğu türkülerin gelecekte de yaşatılması, korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması en büyük zaruriyettir. Bununla ilgili kültür hayatımızın küresel şekillendirilmesinde eğitim kurumları, yayın

organları, devletin üst düzey kuruluşlarına büyük sorumluluk ve görevler düşmektedir.

Türkülerden büyük bir vatan emanet eden Muzaffer Sarısözen hocamızı aramızdan ayrılışının 50 yılında rahmet ve saygıyla anıyor, geleceğin 50 yılı için koruma amaçlı kültürel projeler üretilmesi ve yürürlüğe konulması, binlerce yıldır ağızdan ağıza söylenerek gelen türkülerimizi, daha nice binlerce yıl söylenebilmesi dilekleriyle, sempozyumun hazırlanmasında emeği geçen başta Sivas Valisi Sayın Zübeyir Kemelek, İl Kültür Turizm Müdürü Kadir PÜRLÜ ve değerli çalışma ekibine siz katılımcılara ve sanatçı arkadaşlarıma teşekkürlerimi, saygılarımı sunuyorum.

MÜZİK EĞİTİMİ VE MÜZİKOLOJİ BAĞLAMINDA "MUZAFFER SARISÖZEN"

MUSIC EDUCATION AND "MUZAFFER SARISÖZEN" IN THE FRAME OF MUSICOLOGY

Yrd. Doç. Dr. Zekeriya KAPTAN[1]

ÖZET

İnsanlık tarihine bakıldığında; müzik sanatının insanın birlikte yaşama bilincinin oluşmasına kadar gittiğini görürüz. Müzik, insan yaşamının her evresinde ve her alanında insanı saran bir olgudur. Bu denli müzikle iç içe olan insan zamanla müziği araştırma yoluna gitmiştir. Toplum için müziği araştırmak; başta sosyal yapıyı irdelemek, kültürü kodlamak ve kavramsallaştırmak olmuştur. Müzik sanatı adına oluşturulan bu kavramlardan biri *"Müzikoloji"* söylemi bir diğeri ise; *"Müzik Eğitimi"* söylemidir.

Nedir? Müzikoloji; ya da Müzik Eğitimi… Müziği Yazmak ve Müziği Öğrenmek gibi iki ayrı eylem midir? Yoksa her ne kadar iki ayrı söylem olsa da biri olmazsa diğerde olmaz, denilecek kadar birbirlerini tamamlayan müzik disiplinleri midir?

Bu çalışmayla; öncelikle yukarıda belirtilen sorulara cevap aranmaya çalışılmıştır. Sonrasında gelinen noktada bu iki disiplin arasındaki ilişkiye vurgu yapılmış, bu ilişki bağlamında Muzaffer SARISÖZEN çalışmaya örnek alınmıştır.

Çalışma bütünüyle *Nitel* bir araştırmadır. Araştırmada *Betimsel* bir yöntem kullanılarak durum tespiti yapılmaya çalışılmıştır. Bunun için *Doküman İncelemesi* yoluna gidilmiştir.

[1] Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Çalışma sonunda; disiplinler arası ilişkinin özellikle Müzikoloji ve Müzik Eğitimi alanındaki önemi tespit edilerek, bu bağlamda Muzaffer SARISÖZEN örneği öne çıkarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Disiplinler Arası İlişki, Muzaffer SARISÖZEN

ABSTRACT

Looking into the history of human being, we realize (see) that the art of music goes back to the dates when the awareness of living together started among people. Since then music has been a phenomenon in all stages of life and people has searched it. Searching music for society has meant they examine the social structure, code their culture and conceptualize them. One of these concepts is "musicology" and the other one is "music education". What is musicology or music education? Are they two separate things as to create music and to learn music or are they dependent disciplines completing each other?

This study aims at answering these questions above. Then the interrelation between these two disciplines was emphasized and Muzaffer SARISÖZEN has been chosen as the case in the context of this relationship.

This is a totally qualitative research (study). The researcher has tried to identify the case using a descriptive method and documentary analysis.

As the result of this study, the importance of interdisciplinary relations, especially in musicology and music education, was identified and the case (example) of Muzaffer SARISÖZEN was explored.

Key Words: Music, İnterdisciplinary Relations, Muzaffer SARISÖZEN

GİRİŞ

İnsanoğlunun bir arada yaşama dürtüsü ve çabası toplumsallık bilincini doğururken giderek derinleşen ve genişleyen bu bilinç ortak bir bilince dönüşerek "*Toplumsal Yapı*" yı oluşturmuştur. Toplumsal yapının zaman

içinde belirginleşen biçimi ise "*Kültür*" adını almıştır. Kültür; ortak bir yaşamdır. Bu ortak yaşam içerisinde kazanılan değerlerin bütünü kültürü oluşturmaktadır. Toplumsal bir niteliğe sahip olan kültürün varlığı; topluma, toplumun sürekliliğine bağlıdır. Bu süreklilik içerisinde zamanla kalıplaşan değerler "*Kültürel Yapı*" yı oluşturur. İşte bu kültürel yapı içerisinde kendini ifade etme yoluna giden bireyin, giderek estetik *duygulara, duyumsamalara ve algılara* yönelişi ve bunları ifade etme biçimi "*sanat* "ı meydana getirmiştir. Bu ifade etme biçimindeki çokluk ve çeşitlilik, sanatın farklı alanlarında kendini gösterirken, diğer bir alanı da sessel alandaki boyutuyla "*Müzik*" olmuştur.

Müziğin tarihi, insanın tarihiyle yaşıttır. Bugün karmaşık bir sanat dalı olarak uzun yılların eğitimini ve emeğini gerektiren müzik sanatı, diğer sanat dalları arasında en ilkel ve en temel güdülerden kaynaklanmış olanıdır(İlyasoğlu, 1999). İnsana, bütün sanatlardan daha büyük kolaylık ve etkileme gücüyle ulaşan müziği; seslerle düşünme, sesler aracılığı ile yaşamı duyumsama ve geliştirme yolunda insan gerçeğinin, bütün ilişkileri içinde, araştırılması ve aktarılması sanatı olarak tanımlayabiliriz(Selanik, 1996).

Müzik, insan yaşamının her evresinde ve her alanında insanı saran bir olgudur(Uçan, 1997). Daha bireyin doğum öncesi oluşma evresinde, anne karnında, dolaylı olarak kurulan veya kurulmaya başlayan insan-müzik ilişkisi; doğumdan sonra, giderek dolaysız bir ilişki biçimine dönüşür ve gittikçe çeşitlenip zenginleşerek, güçlenip derinleşerek gelişir, insanın yaşamı boyunca sürer gider(Uçan, 2005).

Bu derece müzik sanatı ile uzun bir ilişkisi olan ve yine bu denli müzikle iç içe olan insan zamanla müziği araştırma yoluna gitmiştir. Toplum için müziği araştırmak; başta sosyal yapıyı irdelemek, kültürü kodlamak ve kavramsallaştırmak olmuştur. Müzik sanatı adına oluşturulan bu kavramlardan biri *"Müzikoloji"* söylemi bir diğeri ise; *"Müzik Eğitimi"* söylemidir.

Nedir? Müzikoloji; ya da Müzik Eğitimi… Müziği Yazmak ve Müziği Öğrenmek gibi iki ayrı eylem midir? Yoksa her ne kadar iki ayrı söylem olsa da biri olmazsa diğeri de olmaz, denilecek kadar birbirlerini tamamlayan müzik disiplinleri midir?

Öncelikle bu iki söylemi tanımlamak yerinde olacaktır.

Müzikoloji;

Müzikolji terimi, 1860'dan sonra, önce Almanya, daha sonraları ise Fransa'da kullanılmıştır. Müzikolojinin, ilk olarak *"Müzikoloji"* kelimesinin geçtiği Almanca *Jahrbuch für musikalische Wissenschaft* – ***Müzik Bilim Yıllığı-*** (1863) adlı esriyle Friedrich Chrysander tarafından kabul edilir(Uslu, 2006).

Müzikoloji; müziğin teorik, tarihsel, estetik, terminolojik ve bibliyografik alanlarını sistematik kavrayışla ele alan bilim disiplinidir(Say, 2005). Diğer bir tanım; bilimsel yöntemleri kullanarak müziği bütün yönleriyle araştırıp inceleyen; yani müziği ilgilendiren bütün konularla ilgilenen bir bilim dalı demektir(Uslu, 2006).

Uslu(2006)' ya göre müzikoloji; insan topluluklarının müzik yaşayışları, insanın ürettiği ilgi alanlarıyla müzik ilişkisini, kültür ve medeniyet alanındaki müzik anlayışlarının gelişmesini, bu gelişmelerin zaman dilimlerini inceler.

Bu tanımlardan yola çıktığımızda müzikolojiyi, müziğin sadece tarihle değil, aynı zamanda önemli bilim dalları, temel çalışmalar ve diğer sanatlarla (büyücülük, din, tıp, insan çalışması [sesli ritim], astronomi, hesap, filoloji, tarihöncesi ve arkeoloji, hukuk, ikonografi, gizli bilimler [sembolizm, zanaatçılık] ve koreografi) olan ilişkilerinin incelenmesi diye tanımlayabiliriz.

1900'lü yılların başından itibaren Avrupa'da önemli gelişim gösteren müzikoloji; ilk dönemlerde her milletin kendi etnik müziklerini araştırmasıyla gelişim sürecine başlamış daha sonrasında bu müziklerin tarihsel süreç içerisinde nasıl geliştiğini ve birbirleri ile olan etkileşimini araştırmaya yönelmiştir. II. Dünya Savaş'ından sonra özellikle Alman müzikologların Amerika'ya gitmesiyle burada da genel kabul gören Müzikoloji, bu kez Kuzey Amerika yerlileri ve Latin müziklerini incelemeye başlamıştır(Cook, 1999; Say, 2005; Uslu, 2006). Şu an için *Müzik Mitolojisi, Müzik Tarihi ve Müzik Teorisi* gibi alt dalları dahi olan müzikoloji, insanlar var oldukça araştırması sürecek olan bir bilim dalı olarak kendini göstermektedir.

Müzik Eğitimi;

Müzik Eğitimi temelde, bir müziksel davranış kazandırma sürecidir. Bu süreçte daha çok, bireyin kendi müziksel yaşantısı ele alınır(Uçan, 2005).

Başka bir tanıma gerek duymadan Uçan'ın tanımında özellikle "*kendi müziksel yaşantısı"* ifadesi olduğu göze çarpmaktadır. Burada akla gelen soru şudur; "***kendi müziksel yaşantısı***" ile neye vurgu yapılmaktadır. Bu sorunun cevabı ve çalışmanın ana konusuna dönmek için şu iki tanımı yapmak yerinde olacaktır.

Müzik;

Müzik her şeyden önce özünde kültürel bir olgudur. Kültürün oluşumunu ve sürekliliğini doğrudan etkiler. Uçan(2005)'a göre; "kültürün en önemli boyutlarından, en temel alanlarından ve başlıca değişkenlerinden biri müziktir. Müzik insanlığın varoluşundan bu yana bireyi ve toplumu besleyen başlıca kültür damarlarından biridir."

Eğitim;

Tezcan(1995)'a göre; Eğitimin temel görevlerinden birisi toplumun kültürel mirasının birikimi ve sürekliliğini sağlamak, gelecek kuşaklara aktarmaktadır.

İşte bu noktada müzikoloji ve müzik eğitimi söylemleri ortak bir paydada buluşmaktadır. Bu payda ***Kültür'*** dür. Yukarıdaki tanımlara baktığımızda da bu açık olarak anlaşılmaktadır. Bu tanımlara göre Müzikolojinin temel çalışma alanının, insanlığın var oluşunda bu yana edinmiş olduğu kazanımlar olduğu görülmektedir. Diğer yandan; müzik eğitiminin bireye müziksel davranış kazandırma sürecinde, bireyin kendi müziksel yaşantısının temel alındığı görülmektedir. Bu aşamada gelinen nokta şudur ki; *Müzikoloji-Kültür* ve *Müzik Eğitimi-Kültür* ilişkisidir.

Bugün Dünya müzik tarihine baktığımızda, aynı anda; iyi bir müzik eğitimcisi, hem de müzikolog olan birçok ismi görmek mümkündür. Bu durumun tersini de düşünebiliriz; hem bir müzikolog, hem de bir müzik eğitimcisi, yani bu kişiler her iki disiplini de kültür odağında buluşturan kişilerdir. Bu kişilerin önemlilerinden biri Bela BARTOK (1881-1945), bir diğeri ise; Zoltan KODALY(1882-1967)' dir.

Müzikolojik çalışmalarının yanında, müzik eğitimi alanında da önemli çalışmalarda bulunan Bartok; eğitimde halk müziğinden faydalanma yoluna gitmiştir. Bir müzik eğitimi kuramcısı olan Kodaly ise; halk müziği çalışmalarına daha fazla zaman ayırarak, Bartok ile derleme çalışmaları yapmış, bununla birlikte müzik eleştirisi üzerine yazılar yazmıştır. Bu gibi isimlerin sayılarını daha da artırabiliriz.

Ülkemizde de buna benzer isimleri görmek mümkündür. Bu isimlerden başlıcaları şunlardır:

Rauf YEKTA
Suphi EZGİ
Hüseyin Saadettin AREL
Cevat Memduh ALTAR
Mahmut Ragıp GAZİMİHAL
Ahmet Adnan SAYGUN
Erdoğan OKYAY
Yalçın TURA
Edip GÜNAY v.b.

Bu isimler Ülkemizde müzikolojik çalışmalarının yanında, müzik eğitimi alanında da önemli çalışmalara imza atmış isimlerden bazılarıdır.

Çalışmanın konusu gereği buraya kadar olan bölümde müzikoloji ve müzik eğitimi disiplinleri ortak bir noktada buluşturularak bu noktanın altı çizilmeye çalışılmıştır. Sonrasında bu her iki disiplini de ayrı ayrı alanlar olarak değil de; her iki alanı da bir bütün olarak düşünüp ve bu doğrultuda çalışmalar yapan isimlere dünyadan ve ülkemizden örnekler verilmiştir. Hiç kuşkusuz ki bu isimlerden biri de Muzaffer SARISÖZEN' dir.

Bundan dolayıdır ki çalışmanın konusuna katkı sağlayacağı düşüncesiyle Muzaffer SARISÖZEN ismi çalışmaya örnek alınmıştır. Bu doğrultuda; *"Müzikoloji ve Müzik Eğitimi bağlamında Muzaffer SARISÖZEN kimdir?* sorusu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır.

YÖNTEM

Çalışma bütünüyle *Nitel* bir araştırmadır. Araştırmada *Betimsel* bir yöntem kullanılarak durum tespiti yapılmaya çalışılmıştır. Bunun için *Doküman İncelemesi* (Yıldırım ve Şimşek, 2005) yoluna gidilmiştir.

BULGULAR

Çalışma boyunca yapılan doküman incelemesi sonucunda Muzaffer SARISÖZEN'in müzikolog kimliğinin yanı sıra bir müzik eğitimcisi yönünün de olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

Bu bölümde; Muzaffer SARISÖZEN'in sanat hayatı boyunca yapmış olduğu çalışmalar, müzikoloji ve müzik eğitimi bağlamında kategorize edilmeye çalışılmıştır.

SIRA NO	MÜZİK EĞİTİMİ ALANINDA MUZAFFER SARISÖZEN
1	Müzik Eğitiminde Öğrenim - 1927
2	Müzik Öğretmenliği - 1929
3	Kurs Amaçlı Müzik Okulu Faaliyeti - 1933
4	Ankara Musiki Muallim Mektebi "Şan Öğretmenliği" - 1938
5	Ankara Devlet Konservatuvarı'nda "Musiki Folkloru", "Halk Musikisi Tarihi" ve "Milli Oyunlar" Derslerinin Yürütülmesi - 1938
6	"Bir Türkü Öğreniyoruz" Ankara Radyosu Programı - 1940
7	"Seçme Köy Türküleri" Eğitim Amaçlı Kitap - 1941
8	"Yurttan Sesler" Eğitim Amaçlı Kitap - 1952
9	"Türk Halk Musikisi Usulleri" Eğitim Amaçlı Kitap - 1962
10	Yurttan Sesler Topluluğu Üyelerinin Halk Müziği Bilgisi Yönünden Yetiştirilmesi
11	Bazı Opera ve Bale Eserlerinin Sahnelenmesi Aşamasında Müzik Bilim ve Halk Oyunları Konusunda Danışmanlık
12	Dergi ve Gazetelerde Yayınlanan Eğitsel ve Öğretsel Amaçlı Makaleler

Tablolardan da anlaşılacağı üzere; Muzaffer SARISÖZEN sanat hayatı boyunca müzik sanatına bütüncül bir yaklaşım içerisinde olmuş,

çalışmalarının tek bir alana yönelik değil, müziğin bütün alanlarına yönelik olduğu görülmektedir.

Çalışmalarında temel ekseninin ise ***"kültür"*** kavramı olduğu açıktır.

SIRA NO	MÜZİKOLOJİ ALANINDA MUZAFFER SARISÖZEN
1	Halk Şairlerini Koruma Derneğinin Kurulması - 1931
2	Halk Şairleri Bayramının Düzenlenmesi - 1931
3	"Sivas Halk Şairleri Bayramı" İsimli Broşür - 1932
4	"Seçme Halaylar" Kitap - 1935
5	İlk Derleme Gezisi - 1937
6	Ankara Devlet Konservatuvarı Bünyesinde "Folklor Arşivi" Şefliği - 1938
7	1937 - 1953 Yılları Arasında 16 Derleme Gezisi
8	"Yurttan Sesler" Ankara Radyosu Programı - 1940
9	"Yurttan Sesler Topluluğu"nun Oluşturulması - 1946
10	İzmir Radyosu Türk Halk Müziği Korosunun Oluşturulması - 1953
11	İstanbul Radyosu Türk Halk Müziği Korosunun Oluşturulması - 1954
12	Kişisel Derleme Gezisi - 1955 ve 1957
13	Birçok Dergi ve Gazetelerde Yayınlanan Halk Bilgisi Temelli Fikir Araştırma Yazıları
14	Halk Oyunlarının ve Bu Bağlamda Oyun Müziklerinin, Yaşatıldığı Yörelerden Derlenip Toparlanması, Arşivlenmesi, Koruma Altına Alınması ve Yaygınlaştırılması Yönündeki Çalışmalar
15	Ankara Devlet Konservatuvarı Arşivinde "Halk Çalgıları Koleksiyonun" Oluşturulması
16	Bazı Sinema Film Müziklerinin Seslendirilmesi
17	Plakların Hazırlık Devrelerinde "Rejisörlük"
18	2000 Civarındaki Halk Ezgilerinin Notaya Alınması

SONUÇ

• Müzik bir bütündür. Müziği farklı disiplinlere ayırmak ve bu şekilde ele almak müziği sığlaştırır, hedefinden uzaklaştırır.

- Kültürün en belirgin değişkeni, en temel alanı ve başlıca etmenlerinden biri müziktir. Kültürün aktarımında ve sürekliliğinde müzik ilk sırayı alır.
- Diğer yandan; müzik eğitimi alanının beslendiği ana kaynak, müzikoloji alanıdır. Müzikolojik bilginin aktarımı ve öğretiminde ise müzik eğitimi kuramlarına ihtiyaç vardır.

- Müziği bir bütün olarak düşünmek, çalışmak ve ele almak kanımca müziği daha etkili ve daha kalıcı kılacaktır. Dünya'da Bartok ve Kodaly bu konuda başarıyı yakalayan isimler olurken, Ülkemiz'de de bu başarının en önemli isimlerinden biri Muzaffer SARISÖZEN'dir

KAYNAKÇA

Elçi, A. Coşkun (1997), **Muzaffer Sarısözen Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları.** Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları

Cook, Nicholas (1999), **Müziğin ABC'si.** (Çev.: T. Doğan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi

İlyasoğlu, Evin (1999), **Zaman İçinde Müzik.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Say, Ahmet (2005), **Müzik Ansiklopedisi.** Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Selanik, Cavidan (1996), **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni.** Ankara: Doruk Yayımcılık

Şenel, Süleyman (2010), **İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları.** İstanbul: Avrupa Kültür Başkenti Ajansı

Tezcan, Mahmut (1995), **Eğitim Sosyolojisi.** Ankara: Ankara Ünv. Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları

Uçan, Ali (1997). **Müzik Eğitimi**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Uçan, Ali (2005). **İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi.** Ankara: Evrensel Müzikevi

Uslu, Recep (2006). **Müzikoloji ve Kaynakları.** İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları

Yıldırım, A. ve Şimşek, H**.** (2005), **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**. Ankara: Seçkin Yayıncılık

ÂŞIK MÜZİĞİNDE SARISÖZEN İZLERİ

Sevilay Çınar[1]

Bir döneme ismini verecek derecede ve hatta "Muzaffer Sarısözen'den önce ve sonra" şeklinde nitelendirilecek denli Türk halk müziğinde sayısız çalışmalara imza atmış olan Sarısözen'i anlatabilmek için halk müziği türlerini ya da kaynaklarını ayırmak gerekmektedir.

Uzun hava, kırık hava gibi ritmik-melodik özelliklere bağlı olarak, zeybek, yol havası, divan, bar, hoyrat vd. türlerin çeşitliliğiyle karşımıza çıkan halk müziği; mahalli sanatçılar, türkü yakıcılar, âşıklar vd. kaynak kişileriyle de büyük bir zenginlik içermektedir. Bu çerçevede, halk müziğinin karakteristik özelliklerini bünyesinde barındırmakla birlikte, kendine özgü yapısı ve kurallarıyla başlı başına bir gelenek oluşturmuş olan ve Türk halk müziği repertuarına büyük bir katkı sağlayan âşık müziğinin, Sarısözen'in izini sürmemizde de önemli bir veri sağlayacağı düşüncesiyle, âşık müziğinde Sarısözen'in izlerini arayacağız.

Halk müziğinin hem üreticisi hem taşıyıcısı olan âşıkların müziğinde Muzaffer Sarısözen'in izini ararken, Ahmet Kutsi Tecer ile birlikte "Halk Şairleri Derneği"ni kurmuş (1931) ve ardından Sivas'ta "Halk Şairleri Bayramı"nı (1931) düzenlemiş olan, icrâcı, araştırmacı, eğitmen gibi birçok kimlikle karşımıza çıkan Sarısözen'i, ağırlıklı olarak derlemeci kimliğiyle ele alacağız.

Türk halk müziği içerisinde özel bir kimlik taşıyan Âşık Cevlanî, Âşık Veysel, Âşık Meydanî, Âşık Halil gibi birçok saz şairinin türkülerini derleyerek Türk halk müziği repertuarına kazandırmış olan Sarısözen'in katılmış olduğu derleme gezilerinden (1937-1953) âşık müziğine dair ne kadar veri edinildiğini; söz konusu verilerin ne kadarına ulaşabildiğimizi sorgularken, Sarısözen'i anlatabilmek için mevcut kaynakların yetersizliğine de değinerek sorularımızı dile getireceğiz.

Halk müziği repertuarımızın oluşmasında önemli rolü olan en aktif derleyici, radyodaki halk müziği programlarının baş direktörü, *Bir Halk*

[1] Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, sevilaycinar@gmail.com

Türküsü Öğreniyoruz programının sunucusu, *Yurttan Sesler Korosu*'nun kurucusu ve tüm bu çalışmalarıyla ulusallaşmanın önemli atılımlarının yaşandığı Cumhuriyet döneminde amacının '*Türk halkı arasında ulusal birliği sağlamak*' olduğunu belirten Sarısözen'in âşık müziğinde izlerini ararken onun da bir âşık olduğunu, bir "halk sanatı âşığı" olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu bağlamda, toplumsallaşmamızda güçlü bir iletişim aracı, kültürel aktarımlarımızda bir değerler bütünü olan geleneksel müziklerimizin aktarımında önemli rol üstlenen; inançlarımızı, geleneklerimizi yansıtan âşıkların, bir halk sanatı âşığının izini sürerken yerinde veriler olacağı düşüncesindeyiz.

Tarihe tanıklık eden, yaşanılanların ayrıntılarını sunan, bilgi aktarımlarında bir geleneğe bağlı kalarak, çoğu zaman sazları eşliğinde ezgilendirdikleri şiirlerini icrâ eden âşıklar, ulusallaşmanın önemli adımlarının atıldığı dönemde halk müziğini derlemek isteyen, ulusal müzikle ulusal birliği sağlamak isteyen halk biliminin değerli çalışanlarının önemli kaynak kişileriydiler. Halk müziğinin derlenmesinde, söz konusu verilerin bugünlere ulaşmasındaki önemli isimlerinden olan, aynı zamanda ülkemizde halk müziği programlarına öncülük eden, programlarına ülkenin çeşitli yörelerinden mahalli sanatçıları, âşıkları davet eden, onları halka tanıtan, Sarısözen'in izini sürmemizde de kendisini anlama çabamızda da önemli veriler olarak karşımıza çıkarlar.

Devletin müzik politikalarıyla atılan adımları arasında, müzikal alana yapılan müdahalelerin arttığı dönemlerde derlemeye, derlediklerini hayata geçirmeye başladı Sarısözen. Dönemin teknik olarak koşullarını düşündüğümüzde de yeterli olanakların sağlanamadığı bir dönemdeydi ve 1937-1953 arasındaki derleme gezilerinin hepsine katıldı.

1943'te Muzaffer Sarısözen, Halil Bedîî Yönetken ve Rıza Yetişen'den oluşan grup Tokat, Amasya, Samsun, Ordu, Giresun ve Trabzon'da; 1944'te Elazığ, Tunceli, Bingöl ve Muş'ta; 1945'te Ankara, Çankırı, Yozgat ve Kırşehir'de; 1946'da İçel, Antakya ve Antalya'da; 1947'de Çanakkale, Bursa ve Tekirdağ'da; 1948'de Bolu, Sinop ve Zonguldak'ta; 1949'da Bilecik ve Eskişehir'de; 1950'de Van, Kars, Çorum ve Ağrı'da; 1951'de İzmit'te; 1952'de İzmir, Siirt, Mardin ve Bitlis'te derleme yapmıştır. 1955'te Sarısözen tek başına Altay Türkleri'nden, 1957'de de yine tek başına sadece İstanbul'da derleme yapmıştır (Elçi, 1997:29).

"Derleme gezisi için seçilen üyeler arasında heyetin gerçek folklorcu üyesi idi. Halkla konuşmasını, halkı konuşturmasını iyi biliyordu, dolayısıyla halk kendisini hiç yadırgamıyordu, halka karşı daima büyük bir saygı

gösteriyor, bütün insanları akrabasıymış gibi telakki ediyordu. Sivas dolayları müzik ve oyun folklorunu çok iyi tanıdığı gibi Sümmani, Ruhsati, Emrah, Verani, Veysel ve Şarkışlalı diğer âşıkların edebiyatını da iyi tanıyor, yerli lehçeyi iyi bildiği için âşıkların söylediğini iyi anlıyor, onlardan derlenen ezgilerin metinlerini kolayca ve dosdoğru kaydediyordu" (Yılmaz, 1996:141-143) diye ifade ediyor ondört derleme gezisine beraber katılmış ve çalışmalarına yakından şahit olmuş Halil Bediî Yönetken. Ve yine Sarısözen'in derlemeci kimliğine yönelik;

"(...)Sarısözen'in yaptığını aynı sadakatle yapabilecek başka bir kimse bulmak çok zordur. (...)Halkla konuşmasını, halka kendini sevdirmesini, halkı da konuşturmasını, söyletmesini çok iyi bilirdi(...)" (Tüfekçi, 1984:4) diye eklemektedir.

Âşık edebiyatı konusunda önemli çalışmalara imza atmış olan, yazılı kaynaklardan Köroğlu gibi önemli âşığın tespit edilerek çalışılmasını sağlayan. Âşık Veysel'e, Talibi'ye, Ali İzzet'e adeta yol açmış olan, Sivas'ta bir dönem Maarif Müdürlüğü yapmış olan Ahmet Kutsi Tecer[2], Sarısözen'in de halk sanatının derlenmesi alanında bulunması anlamında büyük rol oynamıştır ve bu ikilinin en önemli birlikteliklerinden biri de Halk Şairleri Koruma Derneği -ki dernek başkanlığını Sivas Belediye Reisi Hikmet Işık Bey; Umum Kâtiplik görevini ise Muzaffer Sarısözen üstlenir- ve beraberinde gerçekleştirilen "Halk Şairleri Bayramı"dır.

Sivas'ta halk şairlerinin katılımıyla üç gün sürecek olan bir bayramın haberini veren Musiki dergisinde, Halk Şairleri Koruma Derneğinin genel sekreteri olarak demeç veren Sarısözen, derneğin asıl kurulum amacının, halk şairlerinin hem edebi hem de müzikal açıdan incelemeye değer olan eserlerinin toplanılması olduğunu, milli zevkin ve milli ruhun yansıdığı nağmelerin bütün saflığıyla dinlenebilmesi için bu eserlerin toplanılması gerektiğini belirtmektedir. Pek tabii ki bu gerekliliklerin hayata geçmesi için de dernek olarak çeşitli yerlere müracaat ettiklerini ve aynı zamanda milli müziğin tespiti için yine Sivas'ta bir merkez tesis edilmeye çalışıldığını da söylemekte; müzik ve folklorun diğer dallarıyla ilgilenenlerin söz konusu hizmete yardımcı olmalarını ümit ettiklerini bildirmektedir (Sarısözen, 1931).

İstanbul ve Ankara'da yer alan meslektaşlarının desteğini belirtmekte ve Ahmet Kutsi Bey'in halk şairleri bayramının aynı zamanda film ve plaklara kaydedilmesi için uğraş verdiğini, gerekli ekipmanları temin etmeye çalıştıklarını da bildirmektedir.

[2] Daha geniş bilgi için bkz. (Koz, 2011:44-49).

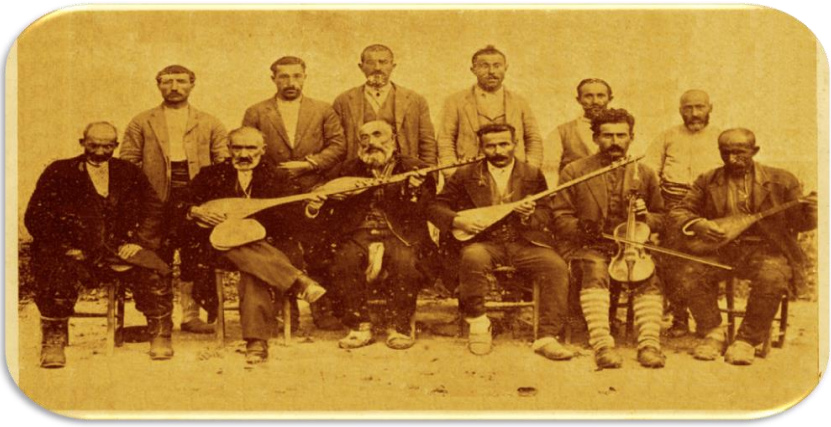
"Derneğin programı meyanında Sivas'ta bir 'Halk Şairleri Kütüphanesi' yapmak; halk şairlerine mümkün olduğu kadar maddi yardımlarda bulunmak; halk şairleri hakkındaki tetkikleri mükâfatlandırmak gibi şeyler de vardır" (Sarısözen, 1931).

Derneğin programında Sivas'ta bir "halk şairleri kütüphanesi" yapmayı, halk şairlerine maddi yardımlarda bulunmayı, halk şairleri ile ilgili yapılan incelemeleri de mükâfatlandırmayı hedeflediklerini bildirmektedir. Halk bilgisi derneğinin İstanbul merkezinin bu girişime büyük destek verdiklerini ve bu derneğin başkanıyla birlikte, İstanbul Konservatuvarı müdürü Yusuf Ziya Bey ve genel sekreter Halit Bey'in de bu bayrama iştirak edeceklerini belirtmektedir.

"Saz Şairleri Bayramı"nın programının içeriğinden de bahsetmektedir Sarısözen;

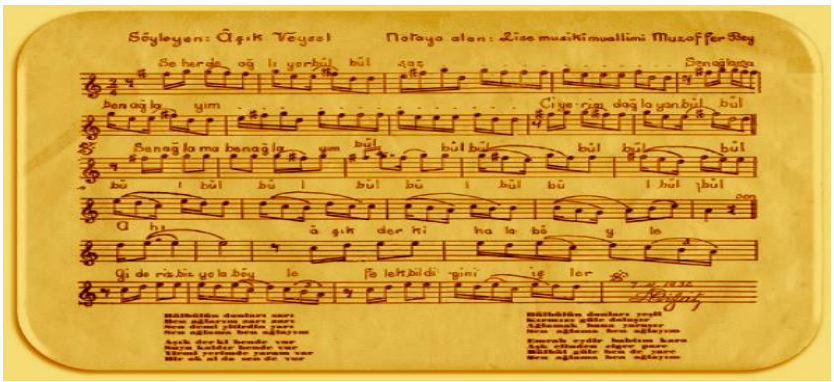
"Saz Şairleri Bayramı"nın programı mucibince Sivas ve mülhakatının bütün âşıkların ve halk şairleri toplanacaklar, ecdatlarından kendilerine intikal eden an'anevi üslûplarile çalıp söyleyecekler, irticalen müşaare edeceklerdir (Sarısözen, 1931).

"Halk Şairleri Bayramı"na (5-7 Kasım 1931) *Ağa Dayı* [Hikâyeci], *Âşık Ali*, *Âşık Müştak*, *Âşık San'atî*, *Âşık Suzânî* [Vehap], *Âşık Süleyman* [Fahri], *Âşık Tâlibî* [Coşkun], *Âşık Veysel* [Şatıroğlu], *Âşık Yarım Ali*, *Karslı Mehmet*, *Revânî*, *Süzânî* ve *Yusuf*'un katıldığını aşağıdaki fotoğraf belgelemektedir. Fotoğrafta oniki âşık yer alsa da Tecer, bayrama onbeş âşığın katıldığını belirtmektedir (Tecer, 1932:4).



Halk Şairleri Bayramı'na katılan âşıklar. Sağdan birinci sıra: Âşık Veysel, Revanî, Süzanî, Âşık Süleyman, Karslı Mehmet, Hikâyeci Ağa Dayı. İkinci sıra: Âşık Müştak, Yarım Ali, Talibî, Yusuf, San'atî, Âşık Ali (Tecer, 1932:3).

Halk şairleri bayramının ilk meşalesinin yakıldığı programın üç gün sürdüğünü, İstanbul ve Ankara'dan da birçok kişinin davet edildiğini belirten Tecer, *bu bayramın yapılmasından maksat, her yıl vilayet dahilinde halk şairlerini toplamak, onlarla bir arada birkaç gün geçirmek, onları dinlemek, eserlerini zaptetmek ve bilmukabele onlara milli ve medeni hayatımızın kuvvetli fikirlerini ve heyecanlarını telkin etmek; köylü san'atkârlarla şehirli san'atkârları birleştirmektir* (Tecer, 1932:4) açıklamasıyla amaçlarını açıklamaktadır.

Sarısözen'in âşık müziğinde izini sürerken edindiğimiz en değerli kaynaklardan biri pek tabii ki bu mühim etkinliğin ardından kalan, Ahmet Kutsi Tecer'in hazırlamış olduğu "Sivas Halk Şairleri Bayramı" kitapçığıdır. Tecer'in hazırladığı bu kitapçık içerisinde, "Halk Şairleri Koruma Derneği", "Halk Şairleri Bayramı" ve Sarısözen'in kaleme almış olduğu "Sivas Halayları" başlıkları altında açıklamalar ve yine Sarısözen tarafından notaya alınmış *âşık türküsü* ile *düz halay/ağırlama* notaları yer almaktadır.

Söyleyen: Âşık Veysel
Notaya alan: Lise musiki muallimi Muzaffer Bey
Se ber de ağ la yan bül bül
Ben ağ la yım
Ağ la ma ben ağ la yım
Ah bu âşık der ki ha la bü yle
Gi de rek bir yo la bey le
Fe leğ bil di gi gi ler

Sarısözen'in Âşık Veysel'den notaya aldığı *Seherde Ağlayan Bülbül* türküsü (Tecer, 1932:11).

Bayramın katılımcı davetlisi Âşık Veysel de bayramı ve sonrasındaki duygularını, kazanımlarını şöyle ifade ediyor;

"*...Bayram üç gün devam etti. Üç gün çaldık çığırdık. Sonra serbesledik. Ahmet Kutsi Bey, işte o geceden sonra "Halk Şairi" olduğumuza dair bize birer kâğıt verdi. O zamanın zihniyeti dolayısıyla elimizde sazla bir kasabaya bile gidemiyorduk. Hem ayıp hem günah sayılıyordu. Ancak köylerde dolaşıyorduk. Düğün ve eğlence olduğu zaman alıp bizi götürürlerdi.*

Ayağımızın bağını Ahmet Kutsi Bey çözdü. Elimize verdiği kâğıtla serbetsçe dolaşma imkânına sahip olduk" (Özen, 1998:15-16).

Bayramla ilgili bir başka anekdot ise yine Âşık Veysel'den; Kutsi Bey âşıkları ayak teri ve yol harçlığı olmak üzere onar lira dağıtır. Hepsi memnun(…) ama Âşık Veysel(…) *ben bu liraların bir danesini burada bırakacağım, derneğimize menfaat olur* (H.Z., 1931:6) diyerek, halk şairleri derneğini sahiplenişini ve sanatını sergileme fırsatını yakalamış olmanın minnetini gösterir.

Bayramdan ve bayramın ardından yapılan yayınlardan sonra âşıklar hakkında çalışmalar çoğalmaya başlamış, bu sanat üzerine bir farkındalık yaratılmış olsa da halk şairleri bayramının ikincisi yine Sivas'ta ancak, 30 Ekim 1964'de İbrahim Aslanoğlu'nun girişimleriyle gerçekleşir. Diğer illere de örnek olan bu bayram, Feyzi Halıcı'nın girişimleriyle 7 Ekim 1966'da Konya'da yapılmış ve bu ilde bayram geleneği uzun yıllar devam etmiştir.

Sarısözen'in âşık müziği derlemeleri devam ederken bir taraftan yapmış olduğu müzikal değerlendirmeleri de dikkatimizi çekmektedir;

Sivas'ta çıkan 'Duygu ve Düşünce' mecmuasında ilk defa neşretmeye başladığım halk türkülerini toplarken (1925-1926) halk sanatkârlarının bağlamalarını melodik bir müzik aleti olarak kullanmadıklarını gördüm diyordu Sarısözen (Yılmaz, 1996:45).

Sarısözen Ülkü Dergisi'nde 'Milli Oyunlarımızın Müşterek Bir Notası' başlıklı yazısında, Sivas Kızık Halayı'nı anlatırken bir âşığın çalım tarzından da bahsetmekte önemli tespitlerini dile getirmektedir;

Köylerdeki sanatkârların bağlamaları armonik bir müzik aleti olarak kullandıklarını ilk defa Kangal'ın Mamaş Köyü'nden Âşık Süleyman'ın bağlamasında gördüm(...) Basit bir melodiden ibaret olan bu oyun havasını Âşık Süleyman derin bir vecd içinde tekrar ediyordu. Âşık, bundan başka çaldığı birçok parçalarda, parmaklarını zil ve orta tele beraber basıyor ve bu suretle beşli aralıkla iki melodinin aynı zamanda işitilmesini icap ettirecek bir tarzda kullanıyordu (Yılmaz, 1996:48).

Sarısözen aynı yazıda polifoni konusundaki bir takım düşüncelerini de "halk şairleri bayramı" sayesinde aydınlattığını bildiriyor;

Artık anlaşılmış oluyor ki şehir tesirinden uzakta kalan halk arasında, muvazi beşlilerin kurduğu bir nevi çokseslilik yaşanmaktadır. Hadisenin en

ehemmiyetli cephesini, bağlamalardaki bu çokseslilik in yalnız şehir uzaklarında yaşaması ve şehir halkının bundan haberdar olmaması teşkil ediyordu. Bunun çok uzak bir maziden an'ane halinde, zamanımıza kadar geldiğine artık tereddüt edilemezdi. Fakat acaba bunun hududu nerelere kadar gidiyordu? İşte bu mühim noktayı da Maarif vekilliğinin Ankara Devlet Konservatuarı kanalıyle yaptırdığı halk şarkılarını derleme işi, kökünden halletti(...) (Yılmaz, 1996:48).

Müzik üzerine çeşitli yasal düzenlemelerin yoğunlukta olduğu (1923-1934), aynı zamanda kurumsal çabaların (1934-1952) gözlendiği bu dönemlerde etkin rol oynayan Sarısözen'in, âşık müziğinin yetersiz olduğu, sanatsal değerler açısından yoksun olduğu, kimi müzikal verilerin eksik, yetersiz ve gereksiz olarak değerlendirildiği ve benzeri düşüncelerin tartışıldığı dönemde, kısıtlı kaynaklar içinde de olsa derlediği âşık müziği verileriyle âşık müziği repertuarına nicelik ve nitelik kazandırdığını görmekteyiz[3].

Yönetken, 1937 ağustosunda, "âşıklar yatağı, saz ve bağlama bölgesi" olarak tanımladığı Muzaffer Sarısözen'inde bulunduğu Sivas'taki derleme gezilerinde Âşık Veysel, Hasbeyli Âşık Muhiddin, Şarkışlalı Âşık Mehemmet, Âşık Hasan, İbrahim'den çeşitli ezgiler, Sümmani, Ruhsati, Emrah, Karacaoğlan'dan çeşitli deyişler kaydettiklerini belirttiği derleme notlarında;

Malatya'dan döndüğümüz zaman Şarkışla'dan bizim için getirilmiş olan Âşık Ahmed'i bizi bekler halde bulduk(...) âşık bize çeşitli Türk halk şairlerinden birbiri üzerine birçok deyişler söylemeye başlayınca şaşırdık. Bu fakir Türk rençperi adeta bütün Türk halk edebiyatını ezberine almıştı ve her söylediğini anlayarak heyecan ve sanatla söylüyordu. Anlayamadığımız yerleri adeta kendine özgü bir otorite ile anlatıyordu... Daha ne biliyorsun? diye sorduğumda da "Efendi ben böyle bir ay akşam sabah söylerim sen yazmaktan yorulursun" dedi(...) işte okuma yazması olmayan bir Türk köylüsü, bütün halk edebiyatını hafızasına almış, onu zevk ve heyecanla saklıyor ve söylüyor (Yönetken, 1966:54-55, 57-58).

Bu noktada, derleme seferberliğinin baş temsilcilerinden olan Sarısözen'in çeşitli yörelerin âşıklarından dikte etmiş olduğu eserleri, TRT

[3] Daha geniş bilgi için bkz. (Şenel, 1999:99-128) (Balkılıç, 2009:78-100).

nota arşivinden, Sarısözen ile ilgili yapılmış çalışmalardan listelediğimizde, âşık müziği repertuarıyla ilgili ciddi bir birikim ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, söz konusu repertuar verilerinde, kaynak kişilerin sadece "âşık" adıyla kaydedildiği notaları sıraladığımızda yüzlerce ki birçok kaynak kişinin isminin başında "âşık" yazmamasına rağmen âşık müziğini temsil ettiklerini gösteren müzikal tespitlerin söz konusu olduğunu düşünürsek, bu sanata yapılan katkının niceliği, zahmeti ve kıymeti ortaya çıkar.

Rep. No	Derlenen	Kaynak Kişi	Yöre	Derleyen	Yıl
205	Yiğitler Silkinip Ata Binince	Âşık Veysel Şatıroğlu	Sivas/Şarkışla	M.Sarısözen	
224	Keklik İdim Vurdular	Âşık Veysel Şatıroğlu	Sivas/Şarkışla	M.Sarısözen	
390	Bir Hışmınan Geldi Geçti (Kiziroğlu)	Âşık Dursun Cevlani	Kars	M.Sarısözen	
	Gacor Üste Terekeme	Âşık Nuri Şenlik	Kars/Iğdır/Suhara	M.Sarısözen	1950
469	Çiy Köfteler Ne Acı	Âşık Mehmet Temiz	Kahramanmaraş	M.Sarısözen	
525	Çıksam Baksam Görünür mü	Âşık Hazeri	Kahramanmaraş	M.Sarısözen	
680	Suya Düştü Gülümüz	Âşık Veli Aydın	Tokat	M.Sarısözen	
736	Karşıdan Âşık Gider	Âşık Veli Aydın	Tokat	M.Sarısözen	
	Ala Gözlerini	Âşık Hacı	Antakya/Kırıkhan	M.Sarısözen	1946
	Torum Kızı	Âşık Kul Memet	Antakya/Kırıkhan/ Delibekirli	M.Sarısözen	1946
662	Âşıklar Neylesin Seni	Âşık İsmail Aydın (Daimi)	Erzincan/Tercan	M.Sarısözen	
1039	Gız Senin Derdinden Derbeder Oldum	Âşık Davut Sulari	Erzincan/Tercan	M.Sarısözen	
104	Uykudan Uyanmış Gözleri Bir Hoş	Âşık Dursun Cevlani	Erzurum	M.Sarısözen	
3981	Ben Razı Değilem Hicrana Gama	Âşık Nihani	Erzurum/Narman	M.Sarısözen	
286	Bir Bölük Ağca Kızlar	Âşık Davut Telli	Van/Erciş	M.Sarısözen	
	Yoncalar	Âşık Davut	Van/Erciş	M.Sarısözen	1950
1079	Gökyüzünde Bölük Bölük Durnalar	Âşık Musa Aslan	Amasya/Merzifon	M.Sarısözen	
306	Evvela Bağdad'a Sefer Olanda	Âşık Mehmet	Konya	M.Sarısözen	
	Eğil Dağlar Eğil	Âşık Mehmet Ceran	Konya/Bozkır	M.Sarısözen	1940
207	Gezdim Gurbet Eli Seyran Eyledim	Âşık Nuri Şenlik	Ardahan/Çıldır	M.Sarısözen	
	Karacaoğlan'dan	Âşık Veysel	Kayseri/Cin Ahmet Köyü	M.Sarısözen	1941
330	Gider Oldum Padişahım	Âşık Ali Tanburacı	Kırklareli	M.Sarısözen	
	Tiryakiler	Âşık Ali Tamburacı	Tekirdağ	M.Sarısözen	1947
478	Bağdat Ellerinden Gelen Durnalar	Âşık Veli Erdem	Çorum/Mecitözü	M.Sarısözen	
	Su Gelir	Âşık Veli Erdem	Çorum/Alaca/Mecitözü/M.Çelebi	M.Sarısözen	1939
752	Ekin Ekilen Yere	Âşık Ali	Yozgat	M.Sarısözen	
924	Sana Öğreteyim Dağdan Aşmayı	Âşık Mümin Meydanî	Kastamonu	M.Sarısözen	

	Üç Kuş (Karanfil Düzeni)	Âşık Hakkı Bayraktar	Kastamonu	M.Sarısözen	1948
	Atlanbaç	Â. İhsan Ozanoğlu	Kastamonu	M.Sarısözen	1948
1068	Gelin Olan Uzun Olur	Âşık Mehmet Akça	Aksaray	M.Sarısözen	
350	Daldalanma Yar Mevlayı Seversen	Âşık Nihani	Kuzeydoğu Anadolu	M.Sarısözen	
536	Dün mü Buradaydın Bugün mü Geldin	Âşık Hasan Hüseyin	Malatya/Arguvan/ Minayık	M.Sarısözen	
852	Karşıda Kara Erik	Âşık Hasan Hüseyin	Malatya/Arguvan/ Minayık	M.Sarısözen	

Muzaffer Sarısözen Tarafından Derlenen Âşık Türküleri[4]

Ancak, âşık müziğinin derleme sürecinde, metottan yoksun olmanın getirdiği sonuçlar bağlamında, bu sanatın tahribata uğramış olduğuna dair örneklere de yazılı kaynaklarda rastlamaktayız. Sözgelimi, Tokat'ta yapılan bir derlemeye göz attığımızda, 1931'de Âşık Nuri'nin eserlerini derlemeye başlayan Oral, çalışmalarını ve çalışma sürecini şöyle aktarmaktadır;

Âşık Nuri'yi seçerken başka âşıkların hele Emrah'ın şiirleri ile karıştırmamak için çok çalıştım. Güzel yazı ile doğru imlâ ile yazılmış cönklerdekilerle; bir şiir iki üç cönkte gördüklerimi ve Âşık Nuri üslûbunu sezdiklerimi aldım. Şüphelendiklerimi bıraktım(...) Âşık Nuri'nin yazdıklarını ve söylediklerinin hepsini toplayabildiğimi hiç sanmıyorum(...) Kırkbeş-elli yıldan beri elden ele dolaşan Âşık Nuri'nin şiirlerinde birçok kelime, mısra değişiklikleri olmuştur (Oral, 1936:5).

Durumu örnekleyen diğer anlatılarda; Toros, Çukurova bölgesinde yapılan bir derlemede bir yerel âşığın türküsünün bazı sözlerinin çıkarıldığı; Ardahanlı Âşık Mazlumi'den derlenen bir destanın kimi bölümlerinin yazılmadığı; bunlara ek olarak Gaziantep'de derlenen bir âşık türküsünde sadece gerekli görülen yerlerin yazıldığı; derlenen âşık türkülerinde bazı melodik restorasyonların yapıldığı söylenir (Balkılıç, 2009:177, 180).

Derleme sürecindeki sıkıntılara ve beraberindeki sonuçlarına bir başka örnekte, Elazığ Halkevi'ne derleme için çağrılan âşığın, Halkevi'nin penceresinden kaçtığını ve kaçma nedenini Sarısözen'in ifadelerinden öğrenmekteyiz;

(...)Halkevinin pencereleri alçak, birinci kat odalarının birinde derleme çalışmalarına dinlenme amacıyla ara verildiği bir sırada; kahve, sigara içilirken kaynak kişi bunalmış olacak ki, derleme heyetinin daldığı sohbet vakfesinden istifade ederek pencereden atlamak suretiyle kaçıyor. Çünkü

[4] Listelediğimiz âşık türkülerinin tamamını burada örnekleyemiyoruz ancak, çalıştığımızın bütününü buraya eklesek bile tablomuzun tamamlanmış olduğunu söyleyemeyiz. Üzerinde çalışmaya devam ettiğimiz tablonun kaynaklarıyla ilgili daha geniş bilgi için bkz. (TRT Nota Arşivi) (Elçi, 1997:128-336).

mevsim yoğun iş mevsimidir, düğün değil, bayram değildir; üstelik o kaynak kişi köyünden jandarma ile getirilmiştir, kaçar elbet! (Elçi, 1997:28).

Başgöz ise kaynak kişilerle derlemeciler arasındaki güven problemine değinerek, âşıkların, halk sanatkârlarının şehirlere gitmek isteğini, sesini plağa vermek, radyoda söyleme isteğini fakat onlara bakan olmazsa diye sonucundan korktuklarını ve bu halk sanatkârlarının bugün gerçekten hiçbir taraftan kuvvetli bir yardım ve himaye göremediklerini bildirmektedir.

...himayesiz diyorum çünkü bugün bu âşıklarla ilgilenen, onları korumaya ayrılan ayrı bir teşekkül yoktur. Bu sanatkârlarda, cahilinden okumuşuna doğru gittikçe azalan bir korku var. Onların "günün birinde yazdırdıklarımızdan bir şey çıkar da başımız belada kalır" gibi yersiz düşüncelerin tesirinde olduklarını kabul etmek zorundayız (Başgöz, 1946:98-99).

Bu ve benzeri anlatılar pek tabii ki çalışmaların metodolojik değerini göstermeleri açısından önemlidirler. Ancak, metottan yoksun olmanın getirdiği sonuçlar, sözgelimi, notalama sürecindeki ödünler ya da toplu icrâlarda okumaya elverişli olmayan türkülerin okunma gayretiyle bir takım temaların değişimi ve dolayısıyla bireysel icrânın önemli verileri arasında yer alan âşık tarzını da etkilemesi kaçınılmaz sonuçlar arasındadır. Dönemi koşulları ile değerlendirdiğimizde tüm bu çabaların anlaşılır olduğunu söyleyebiliriz fakat bu çabaların getirdikleriyle birlikte götürdüklerine de değinmek gerekmektedir.

Yurttan Sesler sanatçılarının genel repertuvarının, ülkenin dört köşesinden derlenmiş, çoğunluğu anonim ve âşık tarzı eserlerden oluştuğunu belirten Şenel, bilhassa Ankara Devlet Konservatuvarı adına gerçekleştirilen derleme gezilerinde toplanan eserlerden, notasını yazdıklarını öğrencileri ile paylaşarak, onlara öğreten, öğretmen ve şef Muzaffer Sarısözen'in, "Yurttan Sesler" topluluğunun yayın ilkesini ve felsefesini de şu sözlerle açıkladığını bildirir:

"Radyonun sımsıkı tuttuğu ve başardığı halk türküleri yayımı, ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında fikir vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek Yurttan Sesler'in başlıca hedefidir. Artık, izaha lüzum kalmamıştır ki Yurttan Sesler'in sanatkâr işçileri, memlekete en modern tahrip vasıtalarının bile zerresini koparamayacağı, bambaşka bir istihkâm yapmakla meşguldürler..." (Şenel, 2011:86-87).

Yaklaşık on sene "Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz" programı ile faaliyetlerine başlayan Yurttan Sesler'in şefi olarak, halkın derlemelerine olan alakasını Nadaroğlu'ya anlatan Sarısözen;

"Memleketin her bölgesi her sene seyahate çıkıp kendilerinden derlediğim türküleri büyük bir ilgiyle dinler ve eğer kendi tavırlarına uygun bulmazlarsa beğenmediklerini derhal bildirirler. Biz de eserleri orijinaline sadık kalarak aynen okumaya elimizden geldiği kadar itina ediyoruz" (Nadaroğlu, 1949:10) diyerek hassasiyetlerini dile getirmektedir.

Ancak, Yurttan Sesler programının sentez siyasetlerinin iyi niyetle de olsa, kültürel fakirleşmeye yol açabileceğine iyi bir örnek oluşturduğunu, Sarısözen'in toplanan yerel örnekleri yörelerine göre sınıflayıp notaya geçirirken, âşıkların geliştirdikleri kişisel tarzları yok sayarak türküyü kendi kriterlerine göre 'yöreye' sınıflandırdığını ifade eden Tekelioğlu, söz konusu düşüncesini özellikle âşık tarzından örnekleyerek izah etmektedir;

(...)halk müziği icrâ geleneğinde olmayan, âşık tarafından tek sazla söylenen türkü, aynı ezgiyi çalan birçok saz eşliğinde geniş bir koro tarafından ve bir şef yönetiminde sunulmaya başlanır. Böylece Batı müziğindeki koro ve çalgı eşliği halk müziğine uyarlanmış, neredeyse şef tarafından yönetilen bir orkestra etkisi sağlandığı düşünülmüştür. Ne niyetle olursa olsun bu derleme faaliyeti, halk müziğindeki geleneksel 'âşık tarzının' yok olmasının önemli nedenlerinden biri olmuştur (Tekelioğlu, 1999:149).

Aşkun ise, Ankara radyosunda, Sivas folklorunu yaşatmak için eski türküleri düzgün yanlışsız okuyan bir bayan bulamadığını belirterek, mevcut saz ve söz ehlinin hem ezgileri hem de demeleri değiştirdiklerinden yakınmaktadır (Aşkun, 1943:350).

Dönemin koşulları beraberinde gözlemlediğimiz doğal süreci özetleyecek olursak, elbette bu dönemin çalışmalarında metodolojik açıdan önemli sıkıntılar yaşandığını ve bu sıkıntıların kaynakların niteliğini ve niceliğini büyük ölçüde etkilediğini ve pek tabii ki pratikte tek kurum olan radyo ve koroların bu sürece etkisinin kaçınılmaz olduğunu söyleyebiliriz. 'Gelişmeyi engelleyebiliriz ama değişmeyi önleyemeyiz. Başlı başına dinamik, canlı bir kültürel öğe olan halk müziğinin çeşitli koşullar altında değişmesine engel olamayız. Ancak bu değişim esnasında müzikal verilerimizi hangi yollarla aktaracağımızı bilemezsek, tartışamazsak gelişmesine mani olabiliriz (Çınar, 2011)'.

Bu noktada, geçmiş derleme gezilerinden kayıtlar altına alınmış ve halen gün ışığına çıkmamış müzik verilerimizi unutmuş değiliz. Dolayısıyla arşiv kayıtlarımız bizi doyuracak, besleyecek nitelikte midir? Söz konusu

arşiv kaynaklarını gerektiği gibi kullanabiliyor muyuz? Bu kaynaklardan beslenerek özgün eserler üretebiliyor muyuz? ya da –belki de öncelikle sorulması gerekir ki– arşivdeki eserlere ulaşabiliyor muyuz? (Çınar, 2011).

İlgimiz olan alandaki bilgimizi göstermek öncelikle kaynaklara olan hâkimiyetimize bağlıdır. Cumhuriyet döneminin ilk çeyreğinde yapılan derleme çalışmalarının güvenilirliği konusunda duyulan şüpheleri en aza indirgemek adına bu çalışmaların yeniden değerlendirilmesi, söz konusu dönemde verilen büyük emeklerin hakkını verebilmek adına da yapmak gerekmektedir.

Bu durumda, görmezden geldiğimiz ya da farkında olmadığımız sözlü kültür temsilcilerini, kaynak kişileri titizlik ve ivedilikle tespit etmeye devam etmeliyiz. Böylelikle mesleki/sanatsal örgütlenme vd. oluşumlar altında, müzikal kimliklerinin çeşitliliğine vurgu yapan, ışık tutan festivaller düzenleyerek icrâ ortamları sağlayabilir, buradaki aktarımları kayda geçirebilir; müzik eğitimi kurumlarımızda geleceğin kaynakları olan bu verileri paylaşabilir, kaynak kişileri ilgili alanlarımızda geleceğin geleneğine hizmet edebiliriz. Bu girişimdeki amaç, eski kayıtları kaydederek donuklaştırmak, cansızlaştırmak değil "yerel çalış ve söyleyişlerin" çeşitliliğini ortaya koymak ve devamlılığını sağlamak olmalıdır (Çınar, 2011).

Sivas'ta bir "halk şairleri kütüphanesi" yapmayı hedefleyen Sarısözen ve Tecer'in hedeflerini gerçekleştirmek adına geç kalmadık mı? Bu noktada geçmişten günümüze yapılan söz konusu çalışmalar bu kültürel zenginliği ne derece yansıtmıştır? Bizler bu verilerden yeterince beslenebildik mi? Beslendiğimiz bu verilerden özgün eserler üretebildik mi? Halk musikisi bilgisi ve eğitimi ile yetişmiş ve yetişmekte olanlar ne dereceye kadar kaynaklara hâkimdirler? Ülkemizde çeşitli yörelere ait karakteristik eserleri yeterince tanıyor, icrâ ediyor ve tanımlayabiliyor muyuz? Umut ediyoruz ki Sarısözen gibi halk sanatına âşık değerlerimiz hatırasına gerçekleştirilen nice bilgi şölenlerinde sorularımızı paylaşarak, birlikte çözümler üretebiliriz.

KAYNAKLAR

Aşkun, Vehbi Cem. (1943). *Sivas Folkoru,* C.2, Kâmil Matbaası, Sivas.

Balkılıç, Özgür. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik*, Tan Yayınları, Ankara.

Başgöz, İlhan. (1946). *Doğu Anadolu'da Folklor Derlemeleri Hakkında Bazı Notlar,* Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Çınar, Sevilay. (2011). *Dünden Bugüne Aktarım Sürecinde Halk Müziğimiz*, "Türk Halk Biliminin 100. Yılına Doğru Bir Durum Tespiti", Türk Halk Bilimi Çalışmaları Kurultayı, Motif Vakfı-İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul, (16-17 Eylül). (Basılmamış bildiri).

Elçi, Coşkun. Armağan. (1997). *Muzaffer Sarısözen Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

H.Z. (1931). *"Sivas Halk Şairleri Bayramı",* Hakimiyeti Milliye, 12 Teşrinisani, s.5-6.

Koz, Mehmet Sabri. (2011). *"Âşık Edebiyatı, Halk Kültürü Çalışmalarıyla Ahmet Kutsi Tecer"*, s. 44-49, Ç.Ü. Türkoloji-Makale Bilgi Sistemi, http://turkoloji.cu.edu.tr

Nadaroğlu, Halil. (1949). *"Muzaffer Sarısözenle Bir Konuşma"*, Türk Musikisi Dergisi, S.24, 1 Ekim 1949, C.2, s.10, 24.

Oral, M. Zeki. (1936). *Tokatlı Âşık Nuri,* Niğde Halkevi Yayınları, Köyöğretmeni Basımevi, Ankara.

Özen, Kutlu. (1998). *Âşık Veysel,* Dile Ofset Matbaacılık, Sivas.

Sarısözen, Muzaffer. (1931). Musiki (Aylık Resimli Mecmua), 15 Eylül, No.5, Ankara.

Şenel, Süleyman. (1999). *"Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği Araştırmaları"*, Folklor Edebiyat, S.17, s.99-128.

Şenel, Süleyman. (2011). *İstanbul'un Şarkıları*, C.2, Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, İstanbul.

Tecer, Kutsi. Ahmet. (1932). *Halk Şairleri Bayramı*, Kamil Matbaası, Sivas.

Tekelioğlu, Orhan. (1999). *"Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları",* Ed. Paçacı, Gönül. *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

Tüfekçi, Nida. (1984). *"Muzaffer Sarısözen",* Folklor Halkbilim Dergisi, C.4, S.4 (34), s. 3-5.

Yılmaz, Niyazi. (1996). *THM'nin Kurucu Hocası Muzaffer Sarısözen*, Ocak Yayınları, Ankara.

Yönetken, Halil Bediî. (1966). *Derleme Notları 1*, Orkestra Yayınları, İstanbul.

TRT Nota Arşivi.

TÜRK SİNEMA MÜZİKLERİ TARİHİ İÇERİSİNDE MUZAFFER SARISÖZEN

Eray Cömert[1]

Türk Sinemasında Müzik ve Folklor

Türkiye'de müziğin film endüstrisinde kullanılmaya başlanması 1930'lu yıllardan itibaren olmuştur. 1931 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen *İstanbul Sokaklarında* adlı film, Türk sinema tarihindeki ilk sesli film olma özelliği taşır ve şarkılı melodram türünün ilk örneği olarak kabul edilir (Özön, 2013:103; Hakan, 2012:59; Erdoğan, 2005:105). Türk sinemasına bir yenilik getirerek, ilk defa ses ve müzikle desteklenmiş şekilde izleyici karşısına çıkan bu filmin rağbet görmesi üzerine, duygu, düşünce ve hareketlerin izleyiciye aktarılmasında müziğin tesir gücünden faydalanılması fikri Türk sinema çevrelerine de yerleşmiş ve bu durum zaman içerisinde bir "film müziği" piyasasının oluşmasına kapı aralamıştır.

30'lu yılların ortalarından itibaren filmin kendisiyle birlikte müzik de sinema sektörü içerisinde bir meta olarak halka arz edilir olmuştur. Artık, filmin kendisi kadar müziği de seyirciyi salonlara çekmek için kullanılmaktadır. Filmde yer verilen eserler ve sanatçılar sinema salonlarını dolduran seyircilere afişler aracılığıyla tanıtılmaya başlanmıştır. Sanatçılar tanınan, sevilen isimlerden seçilmektedir ve doğal olarak bu yolla halkın filme daha çok rağbet göstermesi hedeflenmektedir. Bu, aynı zamanda sosyal, kültürel ve ekonomik yönü olan bir durumdur ve film yapımcılarının izler kitlenin beklentilerine yönelik olarak aldığı pozisyonun da bir göstergesidir[2].

40'lı yıllarda Türk sinemasının seyircinin ilgisini çekmek ve salonları doldurmak üzere halk hikâyelerine dayanan senaryolara ve köy/kasaba konulu filmlere yönelmesi, filmin konusu gereği halk ezgilerine ihtiyaç duyulması, halk müziği dışındaki müzik türlerinde faaliyet gösteren icracılara halk ezgileri icra ettirilmesi, dönemin ünlü isimlerinden faydalanılması

[1] İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü

[2] Burada, ses sanatçılığının yanı sıra 100'e yakın filmin müziklerini hazırlayan ve Türkiye'de film müzikleri konusunda bir çığır açan Sadettin Kaynak'ın ismini zikretmek gerekmektedir. Zira dönemin plaklarından seçtiği müzikleri filmlere giydirmedeki mahareti ve sahnedeki hissi izleyiciye yansıtmak üzere özgün film müzikleri besteleyebilmesi neticesinde, '30'ların son yıllarından itibaren film yapımcılarının en gözde isimlerinden biri olmuştur.

düşüncesiyle plak sahibi sanatçılar ile radyo sanatçılarına eğilim gösterilmesi halk ezgilerinin ve halk kültürüne ait çeşitli folklorik öğelerin beyaz perdeye yansıtılması sonucunu doğurmuştur. Nitekim bu dönemde çekilen ve doğrudan ya da dolaylı olarak köy ve kasaba yaşamını konu alan filmlerde, daha önce "Türkiye Radyoları" ve/veya plaklar aracılığıyla halka sesini duyurmuş olan bazı mahalli sanatçılar ile halk müziği tarzındaki eser icralarıyla tanınan sanatçılara yer verilmesi de bu düşüncenin bir ürünüdür.

Aynı dönem içerisinde Yurttan Sesler Korosu'nda sanat faaliyetlerini sürdüren bazı önemli isimlerle, çalışmalarını plaklar/konserler yoluyla radyo dışında yürüten sanatçılar film müziği icralarında yer almaya başlamıştır. Bu sanatçılar içerisinde Alaattin Palandöken, Ali Can, Aziz Şenses, Cemil Cankat, Fatma Türkân [Yamacı], Hacer Buluş, Malatyalı Fahri [Kayahan], Mustafa Çağlar, Muzaffer Akgün, Münir Nurettin [Selçuk], Müzeyyen Senar, Necmi Rıza [Ahıskan], Neriman Sarısözen [Altındağ Tüfekçi], Nurettin Çamlıdağ, Perihan Altındağ Sözeri, Sabite Tur [Gülerman], Sadettin Kaynak, Safiye Ayla, Selahattin Erorhan, Suzan Yakar [Rutkay] gibi isimleri saymak mümkündür.

Öte yandan, '40'lı ve '50'li yıllarda Ahmet Yamacı, Kadri Şençalar, Muhittin Sadak, Münir Nurettin [Selçuk], Necati Başara, Nedim Otyam, Nida Tüfekçi, Orhan Barlas, Ruhi Su, Sadettin Kaynak, Sadi Işılay, Sadi Yaver Ataman gibi isimlerin film müziği yapımcılığıyla ilgilendikleri; bu amaçla icra toplulukları meydana getirdikleri ve filmlere özgün müzikler yaparak ya da halk ezgileri ile plaklardan oluşan bir repertuvarla sinema sektörüne katkıda bulundukları görülmektedir[3]. Türk Halk Müziği'nin önemli figürlerinden biri olarak Muzaffer Sarısözen de, Türk film müziği yapımcılığı içerisinde anılması gereken isimlerden biridir.

Türk Sineması İçerisinde Muzaffer Sarısözen

Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşiv Şefliği ve Ankara Radyosu Yurttan Sesler Korosu Şefliği görevlerini birlikte yürüten Muzaffer Sarısözen, folklor ve halk müziğini tanımak, tanıtmak, yaşatmak, yaymak ve ona belirli bir kimlik ve statü kazandırmak için yoğun uğraş vermiştir. Ankara

[3] Sinema tarihi ile ilgili kaynakların yanı sıra özellikle film afişleri, Türk sinemasındaki müzik yapımcıları ve sanatçılar hakkında bilgi sağlamamıza olanak tanımaktadır. Türk sineması afişlerinin büyük bir kısmına çeşitli özel ya da resmî arşivlerin yanı sıra Türker İnanoğlu'nun *"5555 Afişle Türk Sineması"* adlı kitabından ulaşılabilmektedir (Bkz. İnanoğlu, 2004).

Devlet Konservatuvarı bünyesindeki derlemecilik ve arşivcilik faaliyetleri ile Yurttan Sesler Korosu'ndaki yayıncılık faaliyetlerinin yanı sıra Sarısözen'in sinema sektöründe de "müzik direktörü" olarak yer aldığı görülmektedir.

Sarısözen, film müziği sektöründe ilki 1946 yılında olmak üzere altı ayrı filmin müzik direktörlüğü görevini üstelenerek yer bulmuştur. Bunlar sırasıyla; *Kızılırmak Karakoyun* (1946), *Beyaz Mendil* (1955), *Gelinin Muradı* (1957), *Bu Vatan Bizimdir* (1958), *Tütün Zamanı* (1959) ve *Ala Geyik* (1959) filmleridir[4]. Sarısözen'in bu filmlerde çoğunluğu halk ezgilerinden oluşan bir repertuvara yer vermesi, sahada derlenen halk ezgilerinin bir popüler kültür vasıtası olarak film endüstrisinde ve kitle iletişim araçlarında kullanılmaya başlaması bakımından oldukça önemlidir.

Çoğunluğu köy/kasaba yaşantısını konu alan bu filmlerde Sarısözen, halk ezgilerinden oluşan bir repertuvar oluşturmuş ve müziklerin icrasını yine kendi sanatçı ekibi aracılığıyla yapmıştır. Sarısözen'in film müziklerini oluşturmak ve/veya seslendirmek üzere bir araya getirdiği sanatçı kadrosu, büyük ölçüde dönemin Ankara ve İstanbul Radyosu Yurttan Sesler Korosu içerisinde aktif olarak görev yapan isimlerden meydana gelmiştir. Bu isimler arasında Ali Can, Fatma Türkân [Yamacı], Neriman Sarısözen [Altındağ Tüfekçi], Nida Tüfekçi ve Selahattin Erorhan'ın solist olarak yer aldığı; Adnan Şeker, Ahmet Yamacı, Binali Selman, Coşkun Özer, Nejat Buhara, Nezihe Darga, Nida Tüfekçi, Orhan Dağlı, Osman Özdenkçi, Seyfettin Sığmaz ve Yılmaz Dağıtan gibi sanatçıların ise çalgılarıyla film müziklerinin oluşturulmasına katkıda bulundukları görülmektedir. Ayrıca, sayıca az da olsa, plaklardan istifade edildiği anlaşılmaktadır.

Muzaffer Sarısözen ve Film Müzikleri

Muzaffer Sarısözen, müzik direktörlüğünü yaptığı filmlerde genellikle derleme çalışmalarında elde edilen anonim karakterli ezgilere yer vermiştir. Bu ezgiler içerisinde kırık hava tarzındaki usullü ezgiler ile uzun hava

[4] Muzaffer Sarısözen'in müzik direktörlüğünü yaptığı filmlerin isimleri Türk sinema tarihini konu alan bazı yazılı kaynaklarda yer almakla birlikte, filmlerin temin edilmesi sürecinde 1946 yılında yayımlanan *Kızılırmak Karakoyun* ve 1958 yılında yayımlanan *Bu Vatan Bizimdir* isimli filmlerin kopyalarına ulaşmak mümkün olamamıştır. Türker İnanoğlu Vakfı [TURVAK], Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alan Film Merkezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Prof. Sami Şekeroğlu Sinema-TV Merkezi gibi sinema arşivleri ile internet de dâhil olmak üzere, bazı özel arşivlerde bu iki filmin dijital ya da analog kopyalarına tesadüf edilememiş; dolayısıyla burada filmlerin yalnızca yazılı kaynaklardaki bilgilerine yer verilebilmiştir.

tarzındaki serbest ritimli ezgiler yer almaktadır. Kırık hava tarzındaki usullü eserlerin vokal, enstrümantal ya da vokal+enstrümantal ezgilerden seçildiği görülmektedir. Bunun yanı sıra herhangi bir vokal, enstrümantal ya da vokal+enstrümantal ezginin belirli bir cümlesinin ya da motivinin ihtiyaca binaen kullanılabildiğine ve bu kısımların yine filmdeki sahnenin uzunluğundan kaynaklanan gereksinimlere göre, farklı tempo ve nüanslarla ve belirli sayıda tekrar edilebildiğine tesadüf edilmektedir. Filmlerde, halay, karşılama gibi enstrümantal ezgilerin yanı sıra, sözlü eserlerin aranağmelerinden veya güfte kısımlarının ezgilerinden de istifade edilmiştir.

Söz konusu eserlerin büyük bir kısmı bugün TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı'na kayıtlıdır. Ancak, enstrümantal olarak icra edilen ve film müziği olarak kullanılan kimi melodik parçacıkları ya da bunlardan daha geniş yapıdaki kimi ezgileri bir eser kimliği içerisinde tanımlamak mümkün olamamaktadır. Zira ilk bakışta kulağa tanıdık gelen, bilinen bir eserden alınmış gibi görünen ya da kolayca tanımlanabileceği düşünülen ezgilerin, repertuvara kayıtlı bir karşılığının olmadığı görülmektedir. Sarısözen ve ekibinin Ankara Devlet Konservatuvarı adına gerçekleştirdiği derleme gezilerinde tespit ettiği eserlerin, ses kayıtları ve derleme fişleri üzerinden karşılaştırmalı bir kataloğunun henüz mevcut olmadığı ve ayrıca, derlenen ezgilerin tamamının TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı'nda yer almadığı düşünüldüğünde, müzikal kimliği hakkında değerlendirme yapamadığımız kimi melodik parçacıkların derlemelerde elde edilen eserlerden alınma olup olmadığı hususunda söz söylemekten de bir o kadar uzak olduğumuz görülmektedir. Ayrıca, bu türden ezgilerin Sarısözen ya da ekibinden herhangi biri tarafından ihtiyaca yönelik olarak halk ezgisi karakterinde bestelenmiş melodik parçacıklar olma ihtimali de vardır.

Sarısözen'in müzik direktörlüğünü yaptığı filmlerde, farklı ezgilerden alınma melodik parçacıkların birbirlerine ulanması neticesinde oluşturulduğu hissedilen ve münhasır bir eser fikrinden ziyade, birden fazla sayıdaki halk ezgisinin belirli motiv ya da cümleciklerine çağrışımlar yapan ezgilerin varlığı da dikkat çekicidir. Bu tarz ezgilerde, genellikle birbirlerine ulanan melodik parçacıkların farklı karar seslerine sahip olması durumunda ya da usul geçişleri sırasında, sonradan ilave edildiği düşünülen ve kimi zaman da Sarısözen tarafından oluşturularak eklendiği hissedilen köprü motivleriyle melodilerin birbirlerine bağlandığı görülmektedir.

Muzaffer Sarısözen, filmlerde yer alan eserlerin seçiminde "folklorculuk" ve "derlemecilik" özelliklerinden yoğun olarak istifade etmiştir. Bunu repertuvar seçimindeki tercihlerinden anlamak mümkündür. Filmlerde yer verilen eserlerin yörelerine bakıldığında Adana, Aksaray, Ankara, Balıkesir, Burdur, Bursa, Bünyan [Kayseri], Çanakkale, Çorum, Diyarbakır, Elazığ, Erzurum, Eskişehir, Harput [Elazığ], Isparta, İstanbul, Kastamonu, Kayseri, Keskin [Kırıkkale], Kilis, Kütahya, Malatya, Ordu, Pozantı [Adana], Samsun, Sivas, Şanlıurfa, Şarkışla [Sivas], Tekirdağ, Tokat, Yozgat gibi Anadolu'nun hemen her yöresinden halk ezgilerine rastlanmaktadır. Ayrıca, seslendirilen eserler içerisinde Orta Anadolu, Trakya ve Rumeli yörelerinden derlendiği bildirilen ezgiler de yer almaktadır. Bu noktada, Sarısözen'in eser seçiminde yöre hassasiyetinden ya da Anadolu'nun her köşesinden eseri repertuvara alma endişesinden söz etmek yerine, sahnenin konusuyla ilgili olabilecek halk ezgilerinden faydalanma ve konuya tematik olarak yaklaşma düşüncesinin öne çıktığını belirtmek daha doğru olur. Zira Sarısözen'in eser seçiminde iç içe geçmiş ve birbirini tamamlayan iki farklı yol izlediği söylenebilir.

Birinci yol, filmin temasından ve/veya isminden hareketle, film boyunca muhtelif sayı ve şekillerde yinelenen bir sözlü eserin seçilmesidir. Sözgelimi, 1959 yapımı *Ala Geyik* filminde yoğun olarak işlenen "geyik" temasından hareketle *"İki geyik bir dereden su içer"* mısraıyla başlayan türkü, filmin girişinde ve muhtelif sahnelerinde vokal+enstrümantal olarak icra edilmektedir. Ayrıca, eserin aranağmesinin ve güfte ezgisini oluşturan melodik kısmın enstrümantal olarak farklı görüntüler üzerine giydirildiği görülmektedir. Benzer şekilde, *"Ben de gittim bir geyiğin avına"* mısraıyla başlayan geyik temalı bir diğer türkü de, aynı filmin bir başka sahnesi içerisinde yer almaktadır. *Gelinin Muradı* adlı filmde, film kahramanının bir doktor rolünde olması neticesinde *"Doktor Civanım"* adlı eserin jenerik müziği olarak kullanıldığı ve filmin değişik sahnelerinde vokal+enstrümantal ya da enstrümantal olarak birçok defa kullanıldığı da görülmektedir.

Sarısözen'in eser seçimindeki tematik yaklaşımında kullandığı diğer yol ise, sahne ya da epizotun temasını destekleyen tarzdaki ezgilerden faydalanmasıdır. Mesela, *Ala Geyik* adlı filmde köyde geçen bir düğün sahnesinde, Erzurum'da derlenen ve *"Gelin Çıkarma Havası"* adıyla TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuvarı'nda

163 sıra numarasıyla kayıtlı bulunan bir ezginin icra edildiği görülmektedir. Keza, düğün eğlenceleri sırasında köy halkının katılımıyla gerçekleşen at yarışlarında, 1951 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı adına İstanbul'da gerçekleştirdiği saha çalışması sırasında derlediği *"Koşu Havası"*na benzer bir ezgi ile görüntüyü destekleme yoluna gittiği görülmektedir (Bkz. Şenel, 2010:276-280, C. II). Öte yandan, *Gelinin Muradı* adlı filmde, "Menekşe" isimli karakterin çeşmeden su doldurma sahnesinde, "*Bursa Köy Güvendeleri"* içerisinde yer alan *"Menevşesi tutam tutam"* mısraıyla başlayan türkünün geri planda duyurulması da, Sarısözen'in film müziği oluşturmada izlediği "tematik eserlerden faydalanma" yönteminin bir göstergesidir. Sarısözen'in müzik direktörlüğünü üstlendiği filmlerden bu tarz örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Sarısözen'in film müziği olarak kullandığı sözlü eserlere bakıldığında, kırık hava ve uzun hava tarzındaki halk ezgilerine süre ve konu bakımından sahneyle/epizotla bağlantılı olarak yer verildiği görülmektedir. Sözlü eserlerin icrasına genellikle yine sahnenin/epizotun süresi oranında usullü bir aranağme ile başlanmaktadır. Bazılarına da, doğrudan doğruya eserin güftesiyle girilmektedir. Uzun hava tarzındaki serbest ritimli ezgilere ise güfteden önce "bağlama", "klarnet" ya da "mey" ile bir gezinti yapıldıktan sonra başlanmaktadır.

Filmlerde bazı sözlü eserlerin bütün güfteleriyle icra edildiği, bazılarında ise eserden sahnenin/epizotun süresinin elverdiği ölçüde istifade edildiği anlaşılmaktadır. Bu noktada, yine sahnenin konusuyla paralel olarak güftenin farklı kıtalarından ya da beyitlerinden yararlanıldığı görülmektedir. Zira kimi sahnelerde doğrudan doğruya karakterlere de türkü söyletilmektedir ve sahne gereği araya bir olay girdiğinde türkünün yarım kalması da bu yüzdendir. Öte yandan, sahnenin konusuna göre, güfte üzerinde kimi değişikliklere gidildiği ve güftenin filme uygun hale getirildiği de görülmektedir. Söz gelimi, TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı'nda 137 sıra numarasıyla kayıtlı *"Şu dereler şu düzler"* türküsünün sözleri, *Gelinin Muradı* adlı filmde farklıdır. Bu da, güftenin değiştirilerek filmin konusuna uygun hale getirildiği izlenimi yaratmaktadır. Diğer taraftan, bir türküye ait farklı sözlerin (kıta ya da beyitlerin) aynı filmin farklı sahnelerinde kullanıldığını görmek de mümkündür.

Filmlerde, "bağlama", "mey" ya da "klarnet" ile icra edilen ve bir nevi pentatonik müzik denemeleri olarak da düşünebileceğimiz kısa geçiş motivlerinin yanı sıra, sözgelimi "Kervan" gibi, enstrümantal bir örnekten seçilen bir motivin, icracının yorum kabiliyeti nispetinde genişletildiği de görülmektedir. Diğer yandan, yine bu çalgılarla icra edilen ve kimi zaman belirli bir uzun havanın açış ezgisini andıran, kimi zaman da belirli bir uzun havanın ayak ezgisi durumunda bulunan veya halk müziği çevrelerindeki icra alışkanlıkları neticesinde belirli bir uzun havanın girişinde her defasında benzer şekilde çalındığı görülen serbest ritimli melodik parçacıklar yardımıyla görüntünün desteklenmesine çalışılmaktadır.

"Bağlama", "klarnet", "mey" gibi çalgılarla yapılan serbest ritimli gezintiler kimi zaman belirli bir uzun havanın açış ezgisini anımsatmaktadır ki, bu tarz melodik kuruluşların ardından güfte seslendirilmediği için hangi uzun havayla ilgili olduğunu kesin olarak söylemek mümkün değildir. Sözgelimi, klarnetle yapılan bir açış, ses dizisi ve icra üslubu bakımından Malatyalı Fahri [Kayahan]'ın plağa okuduğu *"Gelini gelini Kürd'ün gelini"* uzun havası için yapılan bir açışı andırmaktadır. Benzer şekilde, yine klarnetle yapılan serbest ritimli bir gezinti de, Celal Güzelses'in sesinden plağa kaydedilen *"Silmedin gözyaşını aşkın ile ağlayanın"* mısraıyla başlayan İbrahimî divânın açış ezgisini andırmakta iken, güfte seslendirilmediği için açışın hangi esere yapıldığını söylemek tahminden öteye gitmeyecektir.

Film akışı sırasında uzun hava tarzındaki kimi serbest ritimli ezgilerin yanı sıra, benzer ya da farklı tempoda ve/veya çalgılarla icra edilmiş enstrümantal ezgilerin ve sözlü eserlerin aranağme ya da güfte ezgilerinin, sözsüz olarak arka planda muhtelif defalar duyulduğu görülmektedir. Örneğin, *"Ham meyveyi kopardılar dalından"*, *"Sabahtan kalktım ki ezen sesi var"*, *"Evlerim evlerim hani yaman evlerim"*, *"İki geyik bir dereden su içer"*, *"Pınara varmadın mı"* mısraıyla başlayan sözlü eserlerin aranağme ve/veya güfte ezgileri ile *"Kervan"*, *"Sinsin"*, *"Temirağa"*, *"Lorke"*, *"Tekirdağ Karşılaması"* gibi oyun havası tarzındaki sözsüz eserler yer aldıkları filmin arka planında birden fazla defa izleyiciye duyurulmaktadır.

Söz konusu filmlerde genellikle "bağlama", "mey" ve "klarnet" olmak üzere üç farklı çalgıdan görsel olarak istifade edildiği görülmektedir. Ayrıca düğün sahnelerinde "davul" ve "zurna"ya da yer verilmiştir. *Tütün Zamanı* adlı filmin bir sahnesinde ise "Karadeniz kemençesi" ve "tef" görsel olarak

kullanılmıştır. *Gelinin Muradı* adlı filmdeki "kasaba düğünü" sahnesi haricinde[5], bu çalgılar dışındaki bir enstrümana film içerisinde görsel olarak tesadüf edilememektedir.

Muzaffer Sarısözen'in Müzik Direktörlüğünü Üstlendiği Filmler ve İçerikleri

Kızılırmak Karakoyun [1946]

Sinema arşivlerinden kopyasına ulaşamadığımız *Kızılırmak Karakoyun* adlı film hakkındaki bildiklerimiz, yazılı birtakım kaynaklarda yer alan bilgilerden ibarettir. Buna göre, başrollerini Behzat Butak ve Cahide Sonku'nun paylaştıkları *Kızılırmak Karakoyun* filminin yapımcılığını "Sonku Film" adına Fuat Rutkay üstlenmiştir. Senaryosunu "Ercüment Er" müstear isimliyle Nazım Hikmet [Ran]'ın yazdığı filmin yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul[6] yapmıştır (Hakan, 2012:111; Erdoğan vd, 2005:111; Özön, 2013:117). Filmin diğer oyuncuları Suzan Yakar Rutkay, İsmail Dümbüllü, Mümtaz Ener, Haluk Sarıcı, Yaşar Nezihi Özsoy, Mehmet Karaca, Tevfik İnce, Ahmet Güldürür, Muazzez Ülkerer, Sabriye Tokses, Vasfi Rıza Zobu, Mahmut Moralı, Hadi Ün, Nevin Seval ve Perihan Yanal'dır (Gökmen, 1989:208).

Filmin konusu, "Karakoyun" efsanesine dayanmaktadır. Karakoyun efsanesinde geçen *"üç gün tuz ile beslenecek koyunların ırmaktan su içirmeksizin geçirilmesi"* epizotu, filmin başlıca temasını oluşturmaktadır. "Karakoyun" efsanesinin yanında, halk arasında çok yaygın olan, *"Kızılırmak*

[5] Bu sahnede piyano, saksafon, akordeon, bateri ve kemandan oluşan bir orkestra görülmektedir.

[6] Muhsin Ertuğrul filmin çekimlerine başlamışsa da tamamlama olanağı elde edememiştir. Film bir süre sonra Hadi Ün tarafından tamamlanarak 1947 yılının 13 Mart günü İpek Sineması'nda gösterime girebilmiştir (Scognamillo, 2003:67).

nehri üzerinden geçmekte olan bir gelin alayının, köprünün yıkılması üzerine suya gömülmesi" efsanesi de filmde işlenmiştir (Özön, 2013:117).

Müzikleri Muzaffer Sarısözen tarafından hazırlanan filmde, sözlü eserleri Mefharet Yıldırım ve Necmi Rıza [Ahıskan] seslendirmiştir.

Beyaz Mendil [1955]

Yapımcılığını "Duru Film" adına Süreyya Duru'nun üstelendiği; Lütfü Ömer Akad'ın, Yaşar Kemal'in ünlü romanı *"İnce Memed"*den esinlenerek sinemaya aktardığı ve yönetmenliğini yaptığı filmin başrollerinde Fikret Hakan ve Ruth Elizabeth yer almıştır. Filmin diğer oyuncuları Settar Körmükçü, Ahmet Tarık Tekçe, Hayri Esen, Feridun Karakaya, Hasan Ceylan, Nuri Genç, Abdurrahman Conkbayır, Kadir Savun, Osman Türkoğlu, Danyal Topatan, İclal Genç, Mehdi Yeşildeniz, Sadık Akarsu, Murat Tok, Adnan Uyguner ve Ömer Evin'dir.

Filmin teması esas olarak iki aşamadan oluşmaktadır. İlk aşamada, sevdiği kız bir başkasıyla evlenmek üzere olan bir delikanlı ile diğer damat adayının mücadelesine tanık olunmaktadır. İkinci aşamada ise, sevdiği kızla evlenen delikanlı, kızın amansız hastalığıyla baş etmeye çalışmaktadır.

Muzaffer Sarısözen'in müzik direktörlüğünü yaptığı filmdeki müziklerin icrasına Ahmet Yamacı "meydan sazı", Osman Özdenkçi "bağlama", Nida Tüfekçi "cura bağlama", Seyfettin Sığmaz "ney"[7] ve

[7] Seyfettin Sığmaz'ın filmde icra ettiği çalgı jenerikte sehven "ney" olarak yazılmıştır. Oysa, Seyfettin Sığmaz'ın çalgısı "mey"dir ve filmde sıklıkça icra edilmektedir.

"klarnet", Coşkun Özer ise "darbuka" ile katılmışlardır. Sözlü eserlerde ise Nida Tüfekçi ile Selahattin Erorhan solist olarak yer almışlardır.

Filmde yer verilen başlıca halk ezgileri aşağıdaki gibidir:

1. Ham meyveyi kopardılar dalından[8]

Filmde Seslendirilen Güfte:

Ham meyveyi kopardılar dalından
Ayırdılar beni nazlı yârimden
Eğer yârim tutmaz ise elimden
Onun için açık gider gözlerim

Benim yârim yaylalarda oturur
Ellerini soğuk suya batırır
Demedim mi nazlı yârim ben sana
Sık muhabbet tez ayrılık getirir

Uzun olur gemilerin direği
Yanık olur âşıkların yüreği
Ne sen gelin oldun ne ben güveyi
Onun için kapanmıyor gözlerim

2. Karanfil deste gider[9]

Filmde Seslendirilen Güfte:

Karanfil deste gider (hah hah ha ninna)
Kokusu dosta gider (hah hah ha ninna)…

3. Sabahtan kalktım ki ezen sesi var (Burçak Tarlası)[10] [Enstrümantal][11]

[8] Filmin jeneriğinde ve farklı kısımlarında üç farklı kıta ile seslendirilen eser, TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı'nda 2479 sıra numarasıyla kayıtlı bulunan ve *"Ziya'nın Ağıtı"* olarak da bilinen Sürmeli çeşitlemesiyle ezgisi, çalış ve söyleyiş üslubu bakımından aynıdır. Ancak, eserin TRT kayıtlarına girmesine vesile olan Nida Tüfekçi, buradaki icrasında eseri *"Ham meyveyi kopardılar dalından"* mısrası ile başlayan güfte ile seslendirmiş ve eserin TRT kayıtlarındaki güftesinde bulunandan farklı bir kıtayı ilave etmiştir. Filmde yer verilen üç farklı kıta, filmin değişik kısımlarında icra edilmektedir. [Bkz. TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 2479, Yöresi: Yozgat-Akdağmadeni, Derleyen: Nida Tüfekçi]

[9] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 844, Yöresi: Kilis, Kaynak Kişi: Şinasi Çolakoğlu, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen, Derleme Tarihi: 01.12.1948

[10] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 791, Yöresi: Tokat ve Sivas, Kaynak Kişi: Muzaffer Sarısözen, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen, Derleme Tarihi: 14.11.1941

[11] Köşeli parantez içerisinde verilen "Enstrümantal" ifadesi, sözlü eserlerin ya da bu eserler içerisindeki güfte ezgilerinin enstrümantal olarak icra edildiğini belirtmektedir.

4. Kalkın durnalar Van'dan çekilin [Uzun Hava][12]
   Filmde Seslendirilen Güfte:
   Kalkın durnalar da aman Van'dan çekilin
   Erciş'in gölüne de ey birden dökülün
   Avcı [.....][13] derler ey ondan sakının
   Oradan yüksek uçun durnalar

5. Karşıdan âşık gider (Halay) [Enstrümantal][14]
6. Yaylalar içinde Erzurum yayla (Osman Efe) [Enstrümantal][15]
7. Uzun uzun kamışlar[16]
   Filmde Seslendirilen Güfte:
   Uzun uzun kamışlar
   Ucunu boyamışlar//

8. Süpürgesi yoncadan [Enstrümantal][17]
9. Armudu taşlayalım [Enstrümantal][18]
10. Tekirdağ Karşılaması[19]
11. Yârim gitti çeşmeye[20]
    Filmde Seslendirilen Güfte:
    Yârim gitti çeşmeye (amman güzel oğlan)
    Yârelerim deşmeye (yâr yâr yâr aman)

[12] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Uzun Havalar Repertuvarı: 264, Yöresi: Sivas, Kaynak Kişi: Selahattin Erorhan, Derleyen: Ömer Şan

[13] Kelime anlaşılamamıştır.

[14] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 736, Yöresi: Tokat, Kaynak Kişi: Âşık Veli Aydın, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen, Derleme Tarihi: 06.12.1947

[15] Eserin aranağmesi birkaç defa icra edilmiş; gütteye yer verilmemiştir. [TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 328, Yöresi: Aksaray-Baymış Köyü, Kaynak Kişi: Bayram Çalışkan, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen]

[16] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 2654, Yöresi: Şanlıurfa, Kaynak Kişi: Cemil Cankat, Derleyen: Cemil Cankat, Notaya Alan: Mehmet Özbek

[17] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 2963, Yöresi: Kayseri, Kaynak Kişi: Mehmet Emmi, Derleyen-Notaya Alan: Emin Aldemir, Derleme Tarihi: 1949

[18] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 948, Yöresi: Malatya, Kaynak Kişi: Mamoş Sucular, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen

[19] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuarı Sıra No: 500, Yöresi: Rumeli, Kaynak Kişi: Yöre Ekibi, Derleyen-Notaya Alan: Ahmet Yamacı

[20] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 2352, Yöresi: İstanbul, Kaynak Kişi: Mehmet Büyükgüngör

Ne istersen veririm (amman güzel oğlan)
Elinden su içmeye (yâr yâr yâr aman)

Yârimin gülüşüne (amman güzel oğlan)
Vurgunum sevişine (yâr yâr yâr aman)
Deli olacağım yâr (amman güzel oğlan)
Ben düşüne düşüne (yâr yâr yâr aman)

12. Gelini gelini köyün gelini [Uzun Hava][21]
Filmde Seslendirilen Güfte:
Gelini gelini kardaş//

13. Kervan[22]
14. Ben böyle yaylaya yayla mı derim [Uzun Hava][23]
Filmde Seslendirilen Güfte:
Ben böyle yaylaya yayla mı derim
Başı bölük bölük kar olmayınca//

15. Sinsin Halayı[24]
16. Bugün ayın ışığı [Enstrümantal][25]
17. Bizim dağlar [Enstrümantal][26]
18. Ne ötersin dertli dertli (Dertli Bülbül)[27]

[21] Malatyalı Fahri [Kayahan]'ın *"Gelini gelini Kürd'ün gelini"* mısraıyla plağa seslendirdiği bu uzun hava TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Uzun Havalar Repertuvarı'nda *"Gelini gelini köyün gelini"* adıyla 618 sıra numarasında kayıtlıdır [TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Uzun Havalar Repertuvarı: 618, Yöresi: Malatya, Kaynak Kişi: Fahri Kayahan, Derleyen: Fahri Kayahan]. Filmde bir köy kahvesinde bağlamayla açış yapan âşık, güftenin *"Gelini gelini kardaş//"* kısmını seslendirdikten sonra kahvede oturanlardan biri yerinden kalkarak âşığın bağlamasını senaryo gereği kırar ve bu noktada uzun hava sona erer.

[22] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuarı Sıra No: 100, Yöresi: Eskişehir, Kaynak Kişi: Yöre Ekibi, Derleyen-Notaya Alan: Osman Özdenkçi

[23] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Uzun Havalar Repertuvarı: 508, Yöresi: Sivas/Zara, Kaynak Kişi: Halil Söyler, Derleyen: Muzaffer Sarısözen

[24] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuarı Sıra No: 110, Yöresi: Bünyan, Kaynak Kişi: Adnan Türközü, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen

[25] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 1339, Yöresi: Keskin, Kaynak Kişi: Hacı Taşan, Derleyen: İstanbul Radyosu Arşivi, Notaya Alan: Nida Tüfekçi

[26] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 971, Yöresi: Harput, Kaynak Kişi: Vasfi Akyol, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen, Derleme Tarihi: 14.05.1949

[27] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 784, Yöresi: Şarkışla, Kaynak Kişi: Âşık Veysel, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen

Filmde Seslendirilen Güfte:

Ne ötersin dertli dertli
Ah dayanamam zara bülbül
Hem dertliyim hem firkatli
Yakma beni nara bülbül

Ötme bülbül ötme bülbül
Derdi derde katma bülbül
Benim derdim bana yeter
Bir dert de sen etme bülbül

19. Hem okudum hemi de yazdım [Enstrümantal][28]

[28] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 1168, Yöresi: Çorum, Kaynak Kişi: Ali Ciyez, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen, Derleme Tarihi: 16.11.1946

Gelinin Muradı [1957]

Senaryosu Kemal Bilbaşar'ın *"Üç Bulutlu Hikâyeler"* ve *"Pembe Kurt"* öykülerinden yola çıkarak Atıf Yılmaz tarafından hazırlanan film, yine Atıf Yılmaz tarafından yönetilerek izleyiciyle buluşmuştur. Başrollerini Fikret Hakan ile Pervin Par'ın paylaştığı film, "Duru Film" tarafından çekilmiş ve yapımcılığını Süreyya Duru gerçekleştirmiştir. Filmin diğer oyuncuları Settar Körmükçü, Ahmet Tarık Tekçe, Hulusi Kentmen, Nobar Terziyan, Osman Alyanak, İhsan Aşkın, Saadettin Erbil, Nejat Saydam, Leman Tekmen, İclal Genç, Ayşe Dolar, Nihal Duman, Leman Akçatepe, Faik Coşkun, Muzaffer Demir, Mehmet Aslan ve Dinçer Sümer'dir (Özön, 2013:179; Hakan vd, 2012:188). Film, eğitim amacıyla büyük şehre giden bir kasaba delikanlısının doktor olup memleketine dönmesi üzerine yaşanan olayları temel alan bir güldürüdür.

Filmin müzik direktörlüğünü Muzaffer Sarısözen üstlenmiştir. İcralara, Ahmet Yamacı, Osman Özdenkçi, Nida Tüfekçi, Seyfettin Sığmaz ve Coşkun Özer çalgıları ile katılmışlardır. Filmdeki sözlü eserler ise Neriman Sarısözen [Altındağ Tüfekçi] tarafından icra edilmiştir.

Filmde yer verilen başlıca halk ezgileri aşağıdaki gibidir:

1. Doktor civanım[29]

Filmde Seslendirilen Güfte:

Doktor civanım
Yoktur imanım
Kurban bu canım
Doktor civanım

Yumurtanın sarısı
Yere düştü yarısı
Ben bir rençber kızıydım
Oldum doktor karısı

Doktor civanım
Yoktur imanım
Kurban bu canım
Doktor civanım

Yol üstünde duranlar
Az derdim azdıranlar
Cahiller de ne bilir
Anlarsa doktor anlar

Doktor civanım
Yoktur imanım
Kurban bu canım
Doktor civanım

2. Hisardan inmem diyor (Menberi) [Enstümantal][30]

[29] *"Doktor civanım"* adlı ezgi TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı'nda yer almamaktadır. Müzik çevrelerince kimi zaman seslendirilen bu eserin anonim olup olmadığı da şüphelidir. Ancak bu konu bu çalışmanın sınırları içerisinde değildir. Çoğunluğu anonim ezgilerden oluşan bir film müziği repertuvarı içerisinde, esere konu uygunluğu münasebetiyle yer verildiği kanısındayız.

[30] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 294, Yöresi: Kütahya, Kaynak Kişi: Ahmet İnegöllü (Hisarlı), Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen

3. Menevşesi tutam tutam [Bursa Köy Güvendeleri'nden][31]

4. Şu dereler şu düzler[32]

Filmde Seslendirilen Güfte:

Bom bili bili bili bom bom, bom bili bili bili bom

Bu dereler bu düzler (amman amman amman)
Kem küm edilen sözler (bom bili bili bili bom bom, bom bili bili bili bom)
Doktor geliyor diye (amman amman amman)
Yollarda kaldı gözler (bom bili bili bili bom bom, bom bili bili bili bom)

Bom bili bili bili bom bom, bom bili bilibili bom

Bahçalarda kereviz (amman amman amman)
Biz doktoru severiz (bom bili bili bili bom bom, bom bili bili bili bom)

Bom bili bili bili bom bom, bom bili bili bili bom

5. Gıcır gıcır gelir [Enstrümantal][33]

6. Mengi (Halay Havası)[34]

[31] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 243, Yöresi: Bursa, Kaynak Kişi: Hüsnü Ortaç, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen

[32] Türkü filmde eğitimi sonrasında doğduğu köye dönen doktorun dönüş sahnesi sırasında seslendirilmektedir. Ağaçlık yollardan, derelerden, tepelerden yürüyerek sevinç içerisinde köye yaklaşan doktoru köyde merak ve hasret içinde bekleyenler vardır. Burada, film müziklerinin belirlenmesinde sahnenin konusuna göre eser seçimi yapıldığı ve güftenin bazı kelimelerinin de konuya göre uyarlandığı görülmektedir. Türkünün TRT Repertuvarı'ndaki notası ve bilgileri için Bkz. TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 137, Yöresi: Orta Anadolu, Kaynak Kişi: Sabri Çörek, Derleyen-Notaya Alan: Ahmet Yamacı, Derleme Tarihi: 1952

[33] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 627, Yöresi: Isparta, Kaynak Kişi: Ali Küçükçaylıoğlu, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen

[34] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuarı Sıra No: 37, Yöresi: Pozantı-Karapınar Köyü, Kaynak Kişi: Hasan Kesen, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen

7. Horozumu kaçırdılar [Enstrümantal][35]

8. Kediyi koydum torbaya [Enstrümantal][36]

9. Karpuz kestim yiyen yok [Enstrümantal][37]

10. Sinsin Halayı[38]

11. Anadolu Kaşık Havası[39]

12. Kayalar kayalar sarı kayalar [Uzun Hava][40]
Filmde Seslendirilen Güfte:

Kayalar kayalar sarı kayalar
Kayanın ardında yârim oyarlar [yârim oyarlar dağların kurdu]
Yâr ikimizi de bir kabre koyarlar
Aney ağlama ciğer dağlama

Evimizin önünden gelir geçersin
Kanımı kadehe koyar içersin [koyar içersin dağların kurdu]
Ya beni alırsın ya vazgeçersin
Aney ağlama ciğerim dağlama

[35] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 626, Yöresi: Sivas, Kaynak Kişi: Sırrı Sarısözen, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen

[36] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 1830, Yöresi: Trakya, Kaynak Kişi: Sırrı Sarısözen, Derleyen: Ankara Devlet Konservatuvarı, Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen, Derleme Tarihi: 1951

[37] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 2257, Yöresi: Ankara, Kaynak Kişi: Genç Osman, Derleyen-Notaya Alan: Nida Tüfekçi

[38] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuarı Sıra No: 110, Yöresi: Bünyan, Kaynak Kişi: Adnan Türközü, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen

[39] Eser, Tamburacı Osman Pehlivan'ın *"Anadolu Kaşık Havası"* adlı plağında seslendirdiği ezgiyle benzerlik içindedir. Filmde klarnetle enstrümantal olarak çalınan eser, gerek tempo ve gerekse icra üslubu açısından Osman Pehlivan'dan plağa alınan kaşık havasından farklıdır. Bkz. Tamburacı Osman Pehlivan, "Anadolu Kaşık Havası", His Master's Voice, Cat. No. A. X. 853.

[40] Filmde, Neriman Sarısözen [Altındağ Tüfekçi] tarafından seslendirilen eser, Cemil Cankat'ın sesinden yayımlanmış bir plakta da yer almaktadır (Bkz. Columbia Records RT 17613). Burada, *"Kayalar kayalar zalım kayalar"* mısraıyla başlayan uzun hava, daha sonra Cemil Cankat kaynak gösterilerek TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Uzun Havalar Repertuvarı'na da girmiştir. Bkz. TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Uzun Havalar Repertuvarı: 279, Yöresi: Şanlıurfa, Kaynak Kişi: Cemil Cankat, Derleyen: Ömer Şan

13. Gele gele geldik [Enstrümantal][41]

14. Köroğlu[42]

15. Çamlıbel'e süreyidim yolumu (Köroğlu-Kır At Güzellemesi) [Enstrümantal][43]

16. Sıra sıra siniler[44]

Filmde Seslendirilen Güfte:

Sıra sıra siniler
Hasta olan iniler
Aldı gitti yârimi
Denizdeki gemiler

Sana hiç kıyamam
Yâr seni seviyom candan
Bakışların pek yaman
Benim de cilveli kanaryam [/sarı kanaryam]

Karanfilim budama
Safa geldin odama
Hakikatli yâr isen
Dünür gönder babama

Sana hiç kıyamam
Yâr seni seviyom candan
Bakışların pek yaman
Benim de cilveli kanaryam

[41] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 701, Yöresi: Urfa, Kaynak Kişi: Mukim Tahir, Derleyen-Notaya Alan: Nida Tüfekçi, Derleme Tarihi: 24.06.1948

[42] Köydeki traktör yarışı sahnesinin arka planında davul-zurna ile çalınan ve sürekli tekrar edilen bir ezgi işitilmektedir. Ancak, ezginin mahiyeti traktörlerin ve yarışı seyreden kasabalıların sesleri yüzünden düzgün anlaşılamamaktadır. İşitilebilen kısımlarından anlaşıldığına göre ezgi "Köroğlu" çeşitlemelerinden biridir. Benzer bir ezgi, filmdeki kavga sahnelerinin geri planında da işitilmektedir.

[43] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 544, Yöresi: Şarkışla, Kaynak Kişi: Ali İzzet Özkan, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen, Derleme Tarihi: 14.02.1946

[44] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 2336, Yöresi: Çanakkale, Kaynak Kişi: Şerif Canko, Derleyen-Notaya Alan: Neriman Tüfekçi (!?)

17. İnce giyerim ince [Enstrümantal][45]
18. Harmandalı Zeybeği[46]
19. Arap Çiftetellisi/Arabiye[47]
20. Varın bakın ak yıldız doğmuş mu (Gövc'oğlu) [Enstrümantal][48]
21. Armudu taşlayalım [Enstrümantal][49]
22. Balıkesir Bengisi[50]
23. Pamukçu Bengisi[51]

[45] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 754, Yöresi: Tekirdağ, Kaynak Kişi: Saadet Karaca, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen

[46] Düğün salonu sahnesinde piyano, saksafon, akordeon, bateri ve kemandan oluşan bir orkestra görülmektedir. Orkestra, Felix Mendelssohn Bartholdy'nin ünlü *"Düğün Marşı"*ndan sonra dönemin hafif müzik parçalarından birini icra etmekte ve sonrasında halk müziği tarzındaki ezgilere geçmektedir. Bunlar, birbiri ardına icra edilen *"Harmandalı Zeybeği"* ile *"Arap Çiftetellisi"* yahut *"Arabiye"* adıyla bilinen ezgilerdir. Harmandalı Zeybeği için Bkz. TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuarı Sıra No: 222, Yöresi: Ege, Kaynak Kişi: Yöre Ekibi, Derleyen: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, Notaya Alan: Hikmet Taşan

[47] Bu eserin melodik bakımdan benzerlerine, Milli Kütüphane Taş Plak Koleksiyonu'nda *"Arap Çiftetellisi"* ismiyle yer alan iki ayrı taş plakta tesadüf etmek mümkündür. Plaklardan birinde eserin "Maraşlı Trompet Ramazan" (Columbia Records, RT 17412) tarafından, diğerinde ise "Merhum Klarnet Ramazan" (Sahibinin Sesi, AX 2324) tarafından icra edildiği görülmektedir. Filmde icra edilen eser ile melodik açıdan benzerlik içerisinde olan bir ezginin notası ise, Erbil Çinkayalar'ın *"Kıbrıs Türk Halk Oyunları"* isimli kitabında *"Arabiye"* ismiyle anılmaktadır ve eserin Mehmet Ali Tatlıyay'dan alındığı belirtilmektedir (Bkz. Çinkayalar, 1990:117).

[48] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 503, Yöresi: Kastamonu, Kaynak Kişi: Hakkı Bayraktar-Mümin Meydanî, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen, Derleme Tarihi: 25.02.1947

[49] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 948, Yöresi: Malatya, Kaynak Kişi: Mamoş Sucular, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen

[50] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuarı Sıra No: 39, Yöresi: Balıkesir, Kaynak Kişi: Yöre Ekibi, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen

[51] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuarı Sıra No: 94, Yöresi: Balıkesir, Kaynak Kişi: Yöre Ekibi, Derleyen-Notaya Alan: Halil Bedi Yönetken

Bu Vatan Bizimdir [1958]

Nihat Sami Banarlı'nın *"Kızıl Çağlayan"* isimli oyunundan sinemaya uyarlanan 1958 yapımı *Bu Vatan Bizimdir* adlı film Muzaffer Sarısözen'in "Müzik Direktörü" olarak görev aldığı filmlerden biridir. Sinema ile ilgili arşivlerde tesadüf edemediğimiz bu film hakkında bildiklerimiz, filmin afişi üzerinde yer alan bilgilerden ibarettir. Buna göre, filmin yapımını "Murat Film" adına Süreyya Duru üstlenmiştir. Yönetmenliğini ise Nejat Saydam yapmıştır. Filmin başrollerini ise Nevin Aypar, Ahmet Mekin ve Ahmet Tarık Tekçe paylaşmışlardır.

Tütün Zamanı [1959]

Necati Cumalı'nın *Tütün Zamanı* adlı romanı Orhon Arıburnu tarafından aynı adla sinemaya uyarlanmıştır. 1959 yılında vizyona giren filmin yapımcılığını Süreyya Duru üstlenmiş; Yılmaz Güney, Cavidan Dora, Ulvi Uraz ve Ahmet Tarık Tekçe başrollerini paylaşmışlardır. Filmin diğer oyuncuları Vahi Öz, Sevim Çağatay, Mehmet Aslan, Uğur Kıvılcım, Adil Güldürücü, Nimet Aktaş, Danyal Topatan, Şermin Dinçer, Firdevs Dinçer, Suzan Uçaner, Hidayet Pelit, Yılmaz Gençer, Şakir Toraman, Hicran Uçaner, Adil Güsar ve Hacer Talu'dur.

Müzik direktörlüğünü Muzaffer Sarısözen'in üstlendiği, Ahmet Yamacı'nın da "folklor ekip şefi" olarak görev aldığı filmin müzikleri, Orhan Dağlı, Nejat Buhara, Binali Selman, Coşkun Özer ve Nezihe Darga tarafından icra edilmiştir. Fatma Türkân [Yamacı] ve Selahattin Erorhan ise sözlü eserleri seslendirmişlerdir.

Filmde yer verilen başlıca halk ezgileri aşağıdaki gibidir:

1. Jenerik Müziği [Tanımlanamadı]
2. Ankara Postası (Halay)[52]
3. Çarşamba dedikleri[53]

[52] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuarı Sıra No: 61, Kaynak Kişi: Binali Selman, Derleyen-Notaya Alan: Ahmet Yamacı

[53] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 529, Yöresi: Samsun, Kaynak Kişi: Yöre Ekibi, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen, Derleme Tarihi: 18.01.1954

Filmde Seslendirilen Güfte:

Çarşamba dedikleri
Şekerdir yedikleri
Hiç aklımdan çıkmıyor
O yârin dedikleri
Çarşamba'ya tütün ektim seller de aldı
Küçücükten bir yâr sevdim eller de aldı

4. Omuz Halayı[54]

5. Düz mahalle içinde[55]

Filmde Seslendirilen Güfte:

Düz mahalle içinde
[……]
Nice güzeller sevdim de
Ben senden bıkamadım
Kalem kaşlı sürmeli
Yâr seni bana vermeli
Annen baban duymalı
Kız seni bana almalı

Düz mahalle içinde
Düştüm âlem diline
Baba darılma bana da
Meyil verdim birine
Kalem kaşlı sürmeli
Yâr seni bana vermeli
Annen baban duymalı
Kız seni bana almalı

Düz mahalle içinde
Deli gezerim deli

[54] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuarı Sıra No: 55, Kaynak Kişi: Adnan Türközü, Derleyen-Notaya Alan: Ahmet Yamacı

[55] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 3335, Yöresi: Ordu, Kaynak Kişi: Muhsin Tercan, Derleyen: Yıldız Ayhan, Notaya Alan: Yıldız Ayhan, Altan Demirel

Benim yârim vallahi de
Düzce'nin en güzeli
Kalem kaşlı sürmeli
Yâr seni bana vermeli
Annen baban duymalı
Kız seni bana almalı

6. Çörten Boğazı [Parmak Curası ile][56]

7. Mendilim allanıyor[57]

Filmde Seslendirilen Güfte:
Mendilim allanıyor
Allanıp sallanıyor

[56] Filmin jeneriğinde belirtilmemesine karşın, parmak curası icrasının Ahmet Yamacı tarafından gerçekleştirilmiş olma olasılığı vardır. Ezgi, filmin muhtelif sahnelerinde tekrar edilmektedir. Filmin ana karakteri olan kız ve oğlanın birbirlerine yazdıkları mektuplardaki maniler bu ezgi eşliğinde seslendirilmektedir:

Oğlan:	Kız:
Ay doğar aşmak ister	Elin elimde değil
Al yanak yaşmak ister	Kılıç belimde değil
Şu benim garip gönlüm	Yâre gitmek isterim
Yâre kavuşmak ister	Hüküm elimde değil
Karanfil ezenim yok	Kaşların mildir yârim
Ezip de süzenim yok	Gel beni güldür yârim
Yıkılsın böyle yerler	Ömrümüz ayrı ama
Salınıp gezenim yok	Gönlümüz birdir yârim
Akardım çağlamazdım	Ak yârim çağla yârim
Gülerdim ağlamazdım	Hem gül hem ağla yârim
Bileydim ayrılık var	Sonunda kavuşmak var
Sana bel bağlamazdım	Bana bel bağla yârim

Aynı film içerisinde yine *"Çörten Boğazı"* havası eşliğinde karşılıklı söyleşme üslubuna dayalı olarak aşağıdaki sözler şiir biçiminde seslendirilmektedir. Bu sözlerin filmin konusuna uygun olarak halk şiiri tarzında yazılmış olması kuvvetle muhtemeldir:

Oğlan:	Kız:
Cemal der ki bu dünyada sevmeli	Zeliş der ki severim selviler boyunca
Kul olmaktan kurtulmalı kaçmalı	Irmaklar aşkımı söyler huyunca
Âşık olup hak yoluna düşmeli	Anadan babadan tütünden gayrıca
Cemal der ki bu dünyada sevmeli	Zeliş der ki severim selviler boyunca

[57] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 3212, Yöresi: Orta Anadolu, Kaynak Kişi: Ahmet Gazi Ayhan, Derleyen: Adnan Şeker, Notaya Alan: Yaşar Aydaş, Behçet Bostan, Derleme Tarihi: 1956

Seversen bir güzel sev
Sevdikçe ballanıyor
Oy mendil oyalı da mendil
Oy mendil kınalı da mendil
Kaldır kolların indir
Kaldır kolların indir
Hep sözlerin yalandır
Gel de beni inandır

Mendilim iki koldur
Biri sağ biri soldur
İki kolun arası
Yâre giden yol olur
Oy mendil oyalı da mendil
Oy mendil kınalı da mendil
Kaldır kolların indir
Kaldır kolların indir

8. Çayda çıra yanıyor [Enstrümantal/Oyunlu][58]

9. Sıksara [Horon][59]

10. Ağırlama[60]

11. Elma dalda biter mi[61]

Filmde Seslendirilen Güfte:
Minareden at beni
İn aşağı tut beni
Dizlerinin üstünde

[58] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 470, Yöresi: Elazığ, Kaynak Kişi: Şükrü Tanaydın, Sıtkı Demirci, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen, Derleme Tarihi: 17.04.1944

[59] Eser üslup bakımından Göreleli kemençeci Bicoğlu Osman'ın icrasını andırsa da, filmde kullanılan kaydın kime ait olduğu açık değildir.

[60] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuarı Sıra No: 570, Yöresi: Erzurum, Kaynak Kişi: Yöre Ekibi, Derleyen: TRT Erzurum Radyosu, Notaya Alan: Fuat Lehimler

[61] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 1275, Yöresi: Kütahya-Gediz, Derleyen-Notaya Alan: Osman Özdenkçi

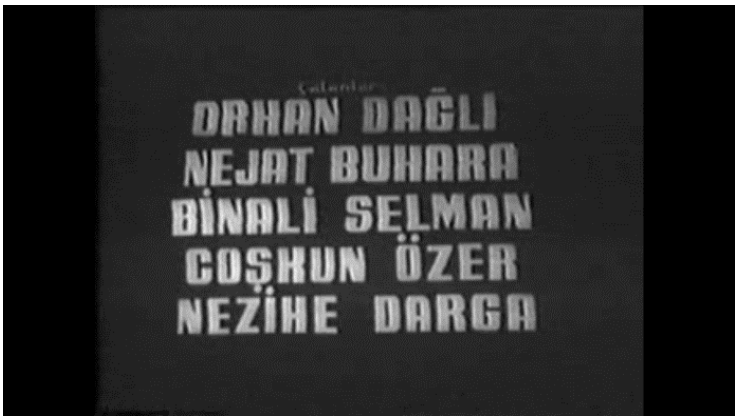
Nenni çek uyut beni (sürmelim aman)

12. Kervan[62]

13. Ne acıdır mapushane havası [Uzun Hava][63]

Filmde Seslendirilen Güfte:

[Ne acıdır] mapushane havası
Çocuklar ağlıyor ister babası



[62] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuarı Sıra No: 100, Yöresi: Eskişehir, Kaynak Kişi: Yöre Ekibi, Derleyen-Notaya Alan: Osman Özdenkçi

[63] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Uzun Havalar Repertuvarı: 312, Yöresi: Malatya, Kaynak Kişi: Fahri Kayahan

Ala Geyik [1959]

1959 yapımı *Ala Geyik* filmi, geyik avına olan tutkusu ile köydeki nişanlısı arasında bir seçim yapmak zorunda kalan delikanlının hikâyesi üzerine kuruludur. "Erman Film" tarafından çevrilen filmin prodüktörlüğünü Şeref Gül, rejisörlüğünü ise Atıf Yılmaz üstlenmişlerdir. Başrollerini Yılmaz Güney ve Pervin Par'ın oynadığı film, "Yusuf Karataylı" müstear ismini kullanan Yaşar Kemal'in bir eserine dayanmaktadır. Filmin diğer oyuncuları Talât Gözbak, Muazzez Arçay, Asım Nipton, Kadir Savun, Danyal Topatan, Erol Taş, İhsan Aşkın, Selâhettin İçsel, Semih Sezerli, Gürsel Barlas, Aysel Kant, Ali Seyhan, Suzan Uçarer, İbrahim Çakırcan, Sıtkı Güleryüz ve Niyazi Başak'tır.

Müzik direktörlüğünü Muzaffer Sarısözen'in üstlendiği filmin müzikleri Osman Özdenkçi, Adnan Şeker, Seyfettin Sığmaz, Coşkun Özer, Nezihe Darga ve Yılmaz Dağıtan'dan oluşan bir orkestra tarafından icra edilmiştir. Ayrıca Ali Can ve Selahattin Erorhan da solist olarak görev almışlardır.

Filmde yer verilen başlıca halk ezgileri aşağıdaki gibidir:

1. İki geyik bir dereden su içer[64]

Filmde Seslendirilen Güfte:

İki geyik bir dereden su içer
Dertli de geyik dertsizlere dert açar (aman amman dert açar)
Buna yanık sevda derler tez geçer
Yazması oyalı kundurası boyalı yâr benim (aman amman yâr benim)
Uzun da geceler yâr boynuna sar beni (aman amman sar beni)

İki geyik bir kayadan bakıyor
Bakma da geyik derdin bana yetiyor
Annesine kara da haber gidiyor
Yazması oyalı yemenisi boyalı yâr benim (aman amman yâr benim)
Uzun da geceler yâr boynuna sar beni (aman amman sar beni)

2. Pınar başı burma burma[65]

Filmde Seslendirilen Güfte:

Hey hey…
Pınar başı burma burma (yâr yâr yâr yâr, yâr yâr aman)

[64] *"İki geyik bir dereden su içer"* mısraıyla başlayan türkü filmde jenerik müziği olarak kullanılmıştır. Jenerikte bir kıta güfte ile seslendirilen eserin farklı sözleri film içerisinde farklı görüntüler üzerine döşenmiş, giriş ezgisi de bağlama, klarnet gibi çalgılarla seslendirilerek enstrümantal mahiyette kullanılmıştır. Eserin sözlü kısımları kimi noktalarda film içerisindeki diyalogların arka planında kaldığı için anlaşılamamaktadır.

Eserin ezgisi TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı'nda 1171 sıra numarasıyla kayıtlı bulunan ve Balıkesir'de derlenen *"İki Keklik"* türküsüne büyük ölçüde benzemekle birlikte [Bkz. TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 1171, Yöresi: Balıkesir, Kaynak Kişi: Mustafa Sarı, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen, Derleme Tarihi: 22.06.1950], 1928-Darülelhan derlemelerinden itibaren Kastamonu, Konya, Elazığ gibi Anadolu'nun muhtelif yörelerinden *"İki keklik"* ya da *"İki geyik"* temalı halk ezgilerinin derlenerek yayımlandığını hatırlatmak gerekir.

[65] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 3988, Yöresi: Orta Anadolu, Kaynak Kişi: Yöre Ekibi, Derleyen: Emin Aldemir, Notaya Alan: Emin Aldemir, Behçet Bostan

Yaz gelince öter turnam (leylim leylim leylim aman)
Pınarda buldum seni
Ellere vermem seni
Sineme sarsam seni
Kendime aldım seni

3. Pınara varmadın mı (Uy gelin) [Enstrümantal][66]

4. Silmedin gözyaşını aşkın ile ağlayanın (İbrahimî) [Enstrümantal/Açış][67]

5. Sinsin Halayı[68]

6. Kervan[69]

7. Gelin Çıkarma Havası[70]

8. Ağgül seni camekânda görmüşler [Uzun Hava][71]

Filmde Seslendirilen Güfte:

Ağgül seni camekânda görmüşler (Ağgül'üm gülüm)
Siyah saçın sırmayınan örmüşler (yâr eğlen eğlen gül eğlen)
Ürüyamda seni bana vermişler (Ağgül'üm gülüm)
Beni böyle yakar gor gider misin (yâr eğlen eğlen gül eğlen)
Evvel sevip sonra terk eder misin (yâr eğlen eğlen gül eğlen)

[66] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 840, Yöresi: Yozgat-Akdağmadeni, Kaynak Kişi: Selahaddin Atabay, Mukim Tahir, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen

[67] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Uzun Havalar Repertuvarı: 342, Yöresi: Diyarbakır, Kaynak Kişi: Celal Güzelses, Derleyen: Celal Güzelses

[68] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuvarı Sıra No: 110, Yöresi: Bünyan, Kaynak Kişi: Adnan Türközü, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen (Film boyunca muhtelif yerlerde parça parça ve farklı hızlarda kullanılmış)

[69] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuvarı Sıra No: 100, Yöresi: Eskişehir, Kaynak Kişi: Yöre Ekibi, Derleyen-Notaya Alan: Osman Özdenkçi (Film boyunca muhtelif yerlerde parça parça kullanılmış)

[70] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuvarı Sıra No: 163, Yöresi: Erzurum, Kaynak Kişi: Suat Işıklı-Fuat Lehimler-Osman Mavioğlu, Derleyen: Erzurum Radyosu, Notaya Alan: Yücel Paşmakçı

[71] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Uzun Havalar Repertuvarı: 551, Yöresi: Sivas/Şarkışla, Kaynak Kişi: Âşık Veysel Şatıroğlu, Derleyen: Muzaffer Sarısözen

9. Evlerim evlerim hani yaman evlerim[72]

   Filmde Seslendirilen Güfte:

   Evlerim evlerim hani yaman evlerim
   Ben onun içinde gönlüm aman eylerim
   […][73] aman aman eylerim

10. Lorke/Lurke [Halay][74]

11. Ben de gittim bir geyiğin avına[75]

    Filmde Seslendirilen Güfte:

    Ben de gittim bir geyiğin avına (aman amman)/

12. Temirağa/Temurağa/Temürağa - Yayman Barı [Köroğlu Bölümü] - Lorke/Lurke [Halay] - Karşılama[76]

---

[72] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 734, Yöresi: Burdur-Tefenni, Kaynak Kişi: Ahmet Yamacı, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen, Derleme Tarihi: 22.10.1945

[73] Filmin çalışma sırasında yararlandığımız kopyasında, güfte deformasyon nedeniyle işitilememektedir.

[74] Doğu ve Güneydoğu Anadolu illerinde sık rastlanan ve değişik biçimleri bulunan bir halay havası olan *"Lorke/Lurke"*ye *Ala Geyik* filminde de tesadüf edilmektedir. Düğün esnasında köy meydanında toplanan köylüler davul-zurna eşliğinde *"Lorke/Lurke"*nin belirli motivlerinin tekrar edilmesi suretiyle meydana getirilen bir ezgiyle halay çekmektedir. Ezginin en belirgin motivleri TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuarı'nda 390 sıra numarasında kayıtlı ezgiyle benzerlik göstermektedir. TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuvarı Sıra No: 390, Yöresi: Ağrı, Kaynak Kişi: Rıza ve Ferzande Seven, Derleyen- Notaya Alan: Okyay Kösegil, Derleme Tarihi: 08.09.1989

[75] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 866, Yöresi: Adana dolayları, Kaynak Kişi: Aziz Şenses, Derleyen-Notaya Alan: Ahmet Yamacı, Derleme Tarihi: 1956

[76] Filmin düğün sahnelerinden birinde köy halkı, Doğu Anadolu vilayetlerinde çok yaygın bir ezgi olan ve *"Temirağa", "Temurağa", "Temürağa"* gibi isimlerle bilinen bir halay havası ile köy meydanında davul-zurna eşliğinde halay çekmektedir. Bir sonraki sahnede davul-zurna *"Yayman Barı"*nın *"Köroğlu"* bölümünden bazı motivleri içeren bir başka halayı; bu ezginin peşinden de *"Lorke"* adlı halayı çalmaktadır. Daha sonraki sahnede, davul-zurnanın çaldığı, Trakya dolaylarından bir *"karşılama"* havası ve "soytarı" eşliğinde ilerleyen düğün alayı, damadı gelinin yanına uğurlamak üzere evin önüne geldiğinde, içlerinden iki kişi, Adana civarında sıkça görülen bir karşılıklı seslenme/nida olan *"atalım"* çekerek damadı gelinin yayına göndermektedir. Folklorik bir değer taşıması nedeniyle buraya kaydedelim:

- Atalım atalııııım!
- Nereye?
- Herkesi sevdiğinin kucağına…
- Heeeyyy…

- Atalım atalııııım!

13. Üç kardeştik gettik geyik avına[77]

Filmde Seslendirilen Güfte:

[Ben de gittim bir geyiğin][78] avına
Geyik çekti beni kendi dağına (aman aman aman)
Halim yaman aman ama
Halim yaman aman
Tövbeler tövbesi geyik avına
Siz gidin kardaşlar kaldım burada (aman aman aman)
Halim yaman aman aman
Halim yaman aman

14. Halay [Davul-Zurna ile][79]

- Nereye?
- Halil'i Zeynep'in kucağına…
- Heeeyyy…

[77] Buradaki ezgi icracının yorum farkı dışında Celal Güzelses'in sesinden plağa alınan ve *"Üç kardeştik gettik geyin avına"* mısraıyla başlayan ezginin aynısıdır. Daha sonraları plaktan yazılmak suretiyle notaya alınan eser 2194 sıra numarasıyla TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı'na girmiştir ve burada *"Geyik Avı"* başlığıyla yer almaktadır. Eserin filmdeki güftesi, TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı'ndaki ile benzerlik içindedir. Bkz. TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Sıra No: 2194, Yöresi: Diyarbakır, Kaynak Kişi: Celal Güzelses, Derleyen: Plaktan, Notaya Alan: Mehmet Özbek

[78] Filmin çalışma sırasında yararlandığımız kopyasında, güftenin ilk mısraının seslendirildiği kısım deformasyon nedeniyle güçlükle işitilebilmektedir.

[79] TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuvarı Sıra No: 82, Yöresi: Elazığ, Derleyen-Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen

Sonuç Yerine…

Türk Halk Müziği çevrelerinde "folklor arşivcisi", "halk müziği derleyicisi", "koro şefi", "sanatçı", "eğitimci", "yazar", "bilim adamı" kimlikleriyle bilinen Muzaffer Sarısözen'in "müzik direktörü" olarak film müziği piyasasında aktif rol almasını, onun halk müziğini ve folkloru geniş kitlelere tanıtma ve sevdirme çabasının bir ürünü olarak yorumlamak mümkündür.

Bu aynı zamanda, sinema sektörünün radyo aracılığıyla kendisini dinler kitleye duyurmuş, tanınan, sevilen, kendisine ve mesleğine hürmet edilen bir müzik adamından faydalanma düşüncesinden kaynaklanıyor da olabilir. Nitekim, Türk sinemasının gelişim evresine rastlayan dönemlerde sinema yapımcılığının en önemli isimlerinden biri olan Muhsin Ertuğrul'un *Kızılırmak Karakoyun* filminin müzik yapımını Sarısözen'e emanet etmesi bunun en önemli ipucudur.

Müzik direktörlüğünü yaptığı filmlerde, sahada derleme faaliyetlerine katılan bir derlemeci ve radyo mikrofonlarından halka hitap eden bir yayıncı

olarak Sarısözen'in, üstlendiği misyonun gereklerini, bilgi ve birikimini, repertuvarını ve kendi müzik ekibini film müziği oluşturmada etkin olarak kullandığı görülmektedir. Bu noktada, farklı yörelerden seçtiği halk ezgilerinin yöresel icra özelliklerini göz ardı etmeden; fakat bir popüler kültür vasıtası olan sinema sektörünün ihtiyaçlarını da karşılayacak nitelikte kullandığını söylemek mümkündür. Türk sinemasının köy ve kasaba yaşantısını yoğun olarak işleyeceği, folklor unsurlarını beyaz perdeye taşıyacağı bir zaman diliminin hemen arifesinde, Sarısözen ve Yurttan Sesler Korosu ses ve saz sanatçılarının isimlerinin gerek film afişlerinde ve gerekse film jeneriklerinde yer alması da aynı zamanda Türk Halk Müziği'nin, dönemin popüler kültür ürünü olarak sinemadaki temsiliyeti açısından ayrı bir anlam ifade etmektedir.

Türk Halk Müziği çevrelerinde, yöre icralarına tamamen sadık kalmak, notadaki ezginin ya da güftenin dışına çıkmamak gibi kesin ve köşeli kurallara yaslandırılan bir icra düşüncesinin olduğu ve kimi zaman da bu uygulamanın ortaya çıkışının, Sarısözen'in mahalli ezgilerin kaybolmaması için gösterdiği hassasiyete dayandırıldığı bilinmektedir. Üstelik bu, uygulamada çok da sadık kalınan bir konu değildir. Zira bireysel ve toplu çalışlarda çalgıların farklı yapısal özellik ve frekansta olması, her çalgının icra özelliğinin ve kapasitesinin aynı olmaması gibi teknik nedenlerle, bugün eldeki notaların yetersiz kaldığı, bir partitür fikrinin notalarda günümüz teknolojisi, müzik düşüncesi ve ihtiyaçları uyarınca ortaya çıktığı, müzik çevrelerince bilinen ve sık sık dile getirilen bir gerçektir. Öte yandan, Sarısözen'in yaptığı film müziklerinde kendi derlediği ve notaya aldığı eserlerde melodik olarak kimi farklılıklar görülmektedir ki, tonal hususiyetler dışında, kimi zaman eserin kimliği üzerinde belirgin değişiklerin varlığı ilk bakışta göze çarpmaktadır. Bu noktada, kimi zaman dile getirilen, notaya bağlı kalma düşüncesinin, Muzaffer Sarısözen'den ve onun döneminden bugünlere intikal eden ve yalnızca, radyo emisyonlarındaki toplu çalma söyleme sırasında birlikteliğin sağlanmasını amaçlayan bir "yöntem" olarak karşımıza çıktığını söylemek pekâlâ mümkündür. Repertuvar elemanı bazında, ortaya çıktığı dönemin sosyal şartları ve kendi var oluş özelliği uyarınca sürekli bir değişim ve gelişim içerisinde olan halk müziğinin, belirli bir icracının şahsi icra üslubuna ya da bilgisine dayandırılarak kapalı kutular içerisinde muhafaza edilmesi düşüncesinden, bizatihi Sarısözen'in kendisinin de uzak olduğunu belirtmekte sakınca yoktur. Bu durum, yakın geçmişte güncel medya ortamlarında yayımlanan Yurttan Sesler Korosu ses kayıtlarında görülebileceği gibi, bu

çalışmanın temel eksenini oluşturan film müziklerinde de belirgin bir biçimde ortadadır.

KAYNAKLAR

ÇİNKAYALAR Erbil Kıbrıs Türk Halk Oyunları [Kitap]. – KKTC: KKTC Millî Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yayınları-19, 1990.

ERDOĞAN İrfan ve BEŞEVLİ SOLMAZ Pınar Sinema ve Müzik [Kitap] = Materyal Satış ve Bilinç Yönetimi İçin Bilişsel ve Duygusalın Oluşturulması. - Ankara : ERK Yayın ve Dağıtım, 2005. - ISBN: 975-93130-4-9.

GÖKMEN Mustafa Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları [Kitap]. - İstanbul : Denetim Ajans Basımevi, 1989.

HAKAN Fikret Türk Sinema Tarihi [Kitap] / düzenleyen. Pösteki Nigâr. - İstanbul : İnkılâp Kitabevi, 2012. - ISBN: 978-975-10-3276-8.

İNANOĞLU Türker 5555 Afişle Türk Sineması [Kitap]. - İstanbul : Kabalcı Yayınevi, 2004. - ISBN: 975-8240-99-4.

ÖZGÜÇ Agâh 100 Filmde Başlangıcından Gününüze Türk Sineması [Kitap]. - Ankara : Bilgi Yayınevi, 1993. - ISBN: 975-494-360-5.

ÖZGÜÇ Agah Afişlerle Türk Sineması [Kitap]. - İstanbul : Mimeray Grafik Ürünler Basım A. Ş., 2002.

ÖZÖN Nijat Türk Sineması Tarihi (1896-1960) [Kitap]. - İstanbul : Doruk Yayımcılık, 2013. - ISBN: 978-975-553-518-0.

PEKMAN Cem Türk Sinemasında Müzik: Bir Tarihçe Denemesi [Kitap Bölümü] // Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü / düzenleyen. Pekman Cem ve Kılıçbay Barış. - İstanbul, 2004.

SCOGNAMILLO Giovanni Türk Sinema Tarihi [Kitap]. - İstanbul : Kabalcı Yayınevi, 2003. - ISBN: 975-7942-85-5.

ŞENEL Süleyman İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları [Kitap]. - İstanbul : İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010. - Cilt I-II : II. Cilt - Kayhan Matbaacılık. - ISBN: 978-975-978-605-2.

TEKSOY Rekin Rekin Teksoy'un Türk Sineması [Kitap]. - İstanbul : Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti., 2007. - ISBN: 975-329-570-7.

TÜRK HALK MÜZİĞİNİN YENİDEN ÜRETİMİ / İNŞASI: ULUSAL KAYNAŞTIRMA PROJESİ OLARAK "YURTTAN SESLER" TOPLULUĞU[1]

İlhan ERSOY*

ÖZET:

Müzik, kültürel kimlik inşası için etkin bir kullanım aracıdır. Bir toplumun müziği, kendisini diğerlerine göre farklı konumlandırmasını sağlarken, aynı zamanda da "diğerlerine göre" bütünleştirici ve kaynaştırıcı bir etki yaratır. Yani müzik insanları bir araya getirdiği gibi ayırır da. Dolayısıyla müzik paradoksal bir biçimde, hem farklılaştıran, hem de birleştiren bir fenomendir.

Bu bildiri, Türkiye Cumhuriyetinin ilk yıllarından itibaren birbirinden bağımsız olarak üretilen ve tüketilen Türkiye'deki halk müziği çeşitliliğinin, Muzaffer Sarısözen öncülüğünde, "Yurttan Sesler" adı altında "yeniden üretilerek" nasıl birleştirici ve kaynaştırıcı bir unsur haline dönüştürüldüğünü ve bu edimin günümüze yansımalarını irdeler.

GİRİŞ

Müzik, tınısal olduğu kadar, kültürel, siyasal ve toplumsal bir fenomendir. Çünkü müzik, tını aracılığıyla yarattığı duygusal etkinin yanı sıra, toplumun kültürel, siyasal ve sosyolojik gereksinimlerine hizmet edebilme potansiyeli taşır ve aynı zamanda ideolojik bir tercihi de temsil eder. Bu bağlamda "müzik, sembolik bir faaliyet alanı olarak özellikle ulus-devletin varlığı açısından son derece önemli bir araçtır. Kültürel arka planda yer alacağı belirlenen ve ulusal kimliğin payandalarından biri olarak müzik, ilgili ulusu meşrulaştıracak bir unsur olarak önemli bir yer tutar. Özellikle halk müzikleri, bu eksende ulus-devletler için her zaman önemli mekanizmalar sunan ifade kültürleridir. Zira ulus-devletler, kolektif bir kültürel deneyimi ve

[1] Bu metin, International Journal of Human Science adıl dergide, Vol 11, No 2 (2014) sayısında, http://dx.doi.org/10.14687/ijhs.v11i2.3057 DOI numarası ile daha önceden yayımlanmış olan makalenin tam metnidir.

* Yrd. Doç. Dr. Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Bornova-İZMİR
ilhan.ersoy@ege.edu.tr

tarih duygusunu halk müzikleri aracılığıyla kolay bir biçimde inşa eder ve aktarabilirler" (Ersoy, 2009:268).

Cumhuriyet, Türkiye için dönemin ideologları ve seçkinlerince toplumu "çağdaş bir düzeye eriştirme" saikiyle uygulamaya konulan kültürel bir biçimlendirme tasarımıdır. Osmanlı İmparatorluğunun çok uluslu yapısının mirasıyla, yirminci yüzyılın başlarında, yeni bir ulus devlet olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin en önemli sorunu, 'yeni kimlik' sorunuydu. Bu sorunu gidermek için kültürel kimliğin müziksel bileşeni üzerine çok fazla düşünce üretilmiş ve müziğe bu çerçevede önemli bir işlev yüklenmiştir. Cumhuriyet döneminin kültürel yapılanmasında öne çıkan ideologu Ziya Gökalp, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin "milli musikisi"nin, halk türkülerinin derlenmesiyle ve Batı armoni sisteminin, bu derlenen eserler üzerinde uygulanmasıyla ortaya çıkacağını savunur (Ersoy, 2009: 269). Mustafa Kemal Atatürk'ün söylemleri de bu paraleldedir: "Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki, özünü halk musikisinden alan çok sesli bir musiki olacaktır" (Saygun, 1987: 49).

Türk halk müziği, cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Türk kültürel kimliğinin ulusal zeminde en önemli payandasıdır. Birbirinden farklı işlevlere ve yine birbirinden farklı müziksel karakterlere sahip devasa bir müziksel çeşitliliğin Türk halk müziği adı altında birleştirilmesi ve tek temel bir müziksel türe indirgenmesi, imparatorluktan ulus-devlete, yani Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti devletine geçiş sürecinde gerçekleştirilmiş olması itibariyle anlamlıdır. Türk halk müziği, özellikle o yıllarda, kültürel zeminde ortak bir milli bilinç yaratmak için önemli bir araçtı. Bu aracın da siyasal bir saikle kullanımı, özellikle cumhuriyetin kuruluş aşamalarında işlevselidi. Çünkü o yıllardaki milliyetçilik (ulusçuluk) anlayışı tamamen "kültürel homojenliği öneren özümsemeci" bir milliyetçilikti (Yeğen, 2007: 58). Bu yüzden Türkiye'de halkın kültürel bir özne olarak görülmesi ve derleme çalışmalarının cumhuriyet döneminde başlatılması/gerçekleştirilmesi bir tesadüf değildir. Dönem itibariyle kaynaşmış bir kitle olmadığı ve tekil bir müziksel tercih ve beğenisi gelişmediği için böyle bir projenin hayata geçirilmesi son derece doğaldı.

Uluslaşma Sürecinde Halk Müziklerinin Rolü

Bir ulusta, benzer kültürel unsurların yanı sıra, farklı kültürel unsurlar da bulunur[3]. Yani ulus, kültürel anlamda -yalnızca- benzerlikler üzerine inşa edilebilecek bir kavram değildir. Dolayısıyla bir ulusun tamamının aynı estetik değerleri taşıyan bireyler topluluğu olma ihtimali söz konusu değildir. Çünkü ulus, yalnızca homojen bir kültürün yaşatıldığı bir ölçeğin çok ötesinde bir hacime sahiptir ve hiç bir ulusta bu anlamda kültürel bir homojenlik yoktur[4].

Ulus kavramının, kültürel olmaktan daha çok, siyasal bir birliktelik vurgusu taşıdığı algısı vardır, ancak bu algı da bir yanılsamadır. Çünkü kavram esasen kurgusal bir bütünlüğe gönderme yapar. Anderson (2004: 20-21), ulusun bir gerçeklik ve eskiye tarihleme (otantiklik) olmaktan çok, bir hayal ürünü olduğunu söyler, çünkü "en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde bütünlük bir hayal olarak yaşamaya devam edecektir… bir ulus, kültürünün ne kadar otantiğe dayandığı ya da dayanmadığı değil, hayal edilme olanaklarıyla oluşmaktadırlar". Bu algının oluşması için "ulus devletler genelde inşacı bir perspektiften5 hareket ederek, coğrafi sınırları içerisinde politik, sosyal kültürel, tarihsel, mitsel ve dinsel bir homojenlik üretmeye çalışırlar" (Bilgin, 2007: 261). Bu bağlamda, ulus-devletler için özellikle -halk müzikleri- toplumsal sınırları ve aidiyeti belirleyen, ulusun üniter yapısını ortaya çıkaran en önemli araçlardan biridir. Bruno Nettle'a (2005: 256) göre, bu bütünleşme için halk müziklerinin seçilmiş olmasının nedeni açıktır; çünkü halk müzikleri "basit" müziklerdir. Nettl halk müziklerini, ilkel müziklerle birlikte değerlendirerek, bu müziklerin, toplulukları birbirlerine yakınlaştırdığı, bir bütün haline getirdiğini savunur: "Bir müzik türü ne kadar basit ise, birleştirici ögeler o kadar baskındır… kısa cümlelerin, az sayıda sesin, az sayıda veya basit ritmik

[3] Bir ulusta aşırı derecede benzer kültürel değerlerin bulunması gibi, benzerliklerin tamamen yok olması ve aşırı farklılaşma da esasen ulusun varlığı ve devamı açısından sakıncalıdır. Farklılık ve benzerlik dinamikleri ulus açısından karşılıklı bağımlılık içermektedir. Dolayısı ile ulus, kültürel farklılıkları ve benzerlikleri birlikte yaşatır.

[4] Dolayısı ile, herhangi bir ulus adıyla anılan bir müzik, kuramlarını antropolojiden alan etnomüzikoloji açısından simgesel, kurgusal ve siyasal bir tutum olarak değerlendirilmekte, müziksel değerler açısından analiz edilebilir bir özellik taşımamaktadır.

[5] İnşacı perspektif, birey ya da toplumun hazır bulduğu bir dünyaya uyumu yerine, yeni bir dünya yaratmada etkin bir davranış ve tutumu temsil eder.

ilişkiler kullanılmasının nihayetinde kendisi birleştir … basitliğin kendisi birleştirici bir etkendir."

Halk müzikleri, gerçekte olmayan homojenlik ekseninde açıklanmaya/tanımlanmaya çalışıldığında, bir ulusun iç dinamiklerinde var olan kültürel çeşitlilikler çoğu zaman göz ardı edilir. Oysa halk müziklerinin tanımlanmasında kimi benzerliklerin yanı sıra çeşitliliklerin de vurgulanması daha sağlıklı bir yaklaşım olacaktır. Çünkü halk müzikleri yerel, kültürel ve etnik unsurlarla, ulusal bir sınır içinde bile birbirlerinden kimi müziksel unsurlar bağlamında farklılaşırlar. Örneğin, Karadeniz'de birbirlerinden 10-15 km uzaklıkta yaşayan Çamlıhemşin ile Hopa Hemşinlileri arasındaki ağız farklılığı ve buna bağlı olarak gelişen müziksel karakteristik bir farklılık yaratır (Mutlu, 2009: 6). Martin Stokes (1998:149-163) da Karadeniz'de sahil kültürü ve yayla kültürü arasındaki farkı ortaya koyarak, kültürel homojenliğin, birbirlerine çok yakın yaşayan aynı etnik grupların arasında bile bir yanılsama olduğuna işaret eder.

Türk halk müziği yeni inşa edilen Türkiye Cumhuriyeti'nde bir benzeştirme ve birleştirme saikiyle tanımlanmıştır. Örneğin Halil Bedi Yönetken (Akt. Öztürk 2006: 68): "… Halk müziği, bir milletin esasını teşkil eden büyük kütlenin kendi kendine yarattığı öz müzik dili, bir başka ifade ile halk ruhunun sesle ifadesidir… Milletlerin ırki özellikleri en bariz şekilde folklorlarında görünür. Halk müzik dehasını terennüm eden folklorik müzik, bu bakımdan büyük içtimai değer ve hüviyet taşıdığı" görüşündedir. Halk müziğinin bu minvalde bir ulus devlet bileşeni olarak ele alınması yalnızca Türkiye'ye özgü ve istisnai bir durum değildir. Avrupa'da gelişen ulusçuluk akımı ekseninde birçok ulusta farklı kültürel unsurların bulunmasına rağmen, bu unsurların kaynaştırılması ve yeniden üretilmesiyle ulusal bir müzik oluşumu sağlanmıştır. Yönetken halk müziğinin ulusal bir değer taşıdığına ilişkin Avrupa'dan bir örnek olarak Çekoslovakya'yı işaret eder:

> Halk müziği siyasi yönden de dünyada, bilhassa bazı memleketlerde büyük önemi haiz olmuştur… Bunlar arasında Çekler (Çekoslovakya halkı) başta zikredilebilir. Bu memlekette geçmişte halk müziğine daima milli, siyasi bir müessese gözüyle bakılmış, ona Avusturya hâkimiyeti devamınca büyük önem verilmiş cemiyet halk müziğine milli dil gibi sarılmıştır (Akt. Öztürk, 2006: 68).

Oysa halk müziği aracılığıyla homojen bir kültürel kimlik olarak görülen Çekoslovakya, 1993 yılından itibaren, Slovakya ve Çek Cumhuriyeti olarak iki farklı ulusa ve devlete ayrılmıştır. Dolayısıyla bu tip müziksel tutumların bir algı olduğu ve esasen inşa edilmiş/kurgusal ve simgesel bir birliktelik/bütünlük olduğu anlaşılmaktadır.

Yeni inşa edilen/edilmiş olan uluslar için, bahsi geçen kültürel çeşitliliğe vurgu yapan bir halk müziği tanımı, farklılıkların siyasal anlamda huzuru bozacak bir tutum olarak da algılanabilir ve tepki görebilir. İnşacı perspektif ile yapılan Türk halk müziği tanımlarının dönemin ideolojik tutumunun bir yansıması olduğu açıktır ve bu eksende anlamlıdır. Dönemin bütünleştirici tutumu, halk müzikleri ile sınırlı kalmamıştır. Halk müzikleri ile iç-içe geçmiş olan halk dansları da bu perspektifle ele alınmıştır. Millileşmeyi zedeleyeceği için Anadolu'daki halk danslarına yönelik sınıflandırmalara bu yüzden karşı çıkanlar olmuştur. Örneğin Gazimihal: Halk danslarının bölgesel tasnif çabalarının geniş bir tarih kültürünün "mücehhez" olunduğu (kendinde bulundurduğu/donandığı) iddiasıyla itiraz etmiştir (Akt Öztürk 2006:76). Bu konuda Sarısözen de halk danslarının ulusal bir bütünlük işlevi yüklendiğini düşünerek: "Halk dansları milli kültürümüzün sarsılmaz temel taşlarından birisidir. Türk ulusu nice yüzyıllar en asil heyecanını bu muazzam kuvvetten almıştır. Bu danslar tarih boyunca bütün bir ulusu etrafında toplamış ve gönülden gönüle nice figürlerden sihirli bağlar örmüştür" (Elçi, 1997: 30) söylemiyle, bütünlüğe katkı sağlamıştır. Dolayısıyla, Türk halk müziğinin o yıllarda homojen ve ulusal nitelikte görülmesi ve değerlendirilmesi şaşırtıcı değildir.

Bir Kaynaştırma Projesi Olarak "Yurttan Sesler"

Halk müziği (*folk music*) kavramının kullanımı her ne kadar çok daha eskilere dayansa da " … Ağırlıkla 19 yüzyılda gerçekleşen ulusal devlet projesinin hayata geçirilmesi aşamasında yerleşiklik kazandı. Bu yüzden müzik teriminin önünde yer alan 'halk' kavramı, birbirinden pek çok açıdan farklı somut toplumsallıkların, siyasal bir projenin toplumsal temelini oluşturmak üzere 19 yüzyılda tüm Avrupa'yı saracak olan ulus-devletin siyasal meşruluk formülünü yerine getirmek üzere soyut bir toplumsallık kategorisi olarak bütünleştirilmesini ve homojenleştirilmesini daha yerinde bir deyişle icat edilmesini anlamak gerek. Dolayısıyla halk müziğinin zaten kendileri homojen olmayan insan kümelerinin birbirinden farklı işlevlere

sahip devasa bir çeşitlilik oluşturan müziklerini, bir homojenleştirme müdahalesinin sonucu olarak düşünülmesi gerek" (Erol, 2009:71-72).

Türkiye'de ulus devletin oluşumu ve bu ulus devlete yeni vatandaş(lar)ın yaratılması sürecinde, halka ideolojik yüklemeyi yapacak eğitim kurumlarının kurulması son derece önemliydi. Çünkü ancak bu kurumlar aracılığıyla hedeflenen kolektiviteye hizmet edecek, 'milli', 'homojen' ve aynı zamanda 'medeni' bir ulus yaratılabilecekti. Bu kolektivite, ilgili ulusu meşrulaştıracak ve aynı zamanda benzeştirecek ve kaynaştıracaktı. Bu bakımdan *Yurttan Sesler*[6]in kurumsallaşmasının, resmi bir formülasyona bürünmesinin, ulus-devlet modeliyle ve Türkiye'nin uluslaşması ile birlikte düşünülmesi gereklidir. Zira *Yurttan Sesler*, ulusal bir ortak sağduyu, ortak bir dil, ortak bir estetik, ortak bir tarih ve ortak bir duygu yaratmak için oluşturulmuş bir projedir. Bu eksenden bakıldığında halk müziği topluluğunun adının *Yurttan Sesler* olması da ve semantik açıdan söylemin ve edimin örtüştüğünü gösterir. Yavuz Top (1998) *Roll* Dergisinde Ulaş Özdemir'le yaptığı söyleşide, ulus devlet yaratabilmek için müzik yoluyla kültürel bir bütünlüğe ihtiyaç duyulduğunu şu sözlerle vurgular: "Biz evvela ulusal bir müzik yaratmak zorundayız. Böyle bir zevki yakaladığımız zaman, bir Hakkâriliyle bir Edirneliyi, bir Maraşlıyla bir Kırklareliliyi belli bir kompozisyon içerisinde, rafine bir zevkten keyif alır halde görebiliriz. Böyle olunca gerçekten ulus oluruz. Oysa zevkleri aynı olmayan ilişkiler (karı-kocalıktan tut, devlet olmaya kadar tüm ilişkiler) yürümez".

Yücel Paşmakçı, Süleyman Şenel ile yaptığı görüşmede, *Yurttan Sesler*in amacının milli bir bütünlük yaratmak olduğunu, Türkiye sınırlarını aşarak: "…*Yurttan Sesler*in yayınının yapılmasının amacı yurt sathındaki kültür bütünleşmesini sağlamak. Yani Kars'lı da bir Edirne Türküsü öğrensin; Edirneli de bir Karslının, bir Trabzonlunun türküsünü terennüm etsin. Bu yolla Türkiye sınırları dışında yaşayan Türkler de dahil olmak üzere milli kültürün bütünlüğüne hizmet etmek" olduğunu vurgular (Şenel, 2009: 96).

*Yurttan Sesler*in kurucusu Muzaffer Sarısözen, Türk halk müziğini, sistemli bir müzik türü haline getirerek, türkülerle kuzeyi güneye, güneyi kuzeye, doğuyu batıya, batıyı doğuya tanıtarak milli bir bütünlük sağlamıştır" (Elçi, 1997: 7). Sarısözen, *Yurttan Sesler*in temel amacını şöyle vurgular:

[6] Bu bildiri metninin cümle dizilimlerinde, *Yurttan Sesler* tüzel bir kimlik olarak, bir özne (fail) konumunda düşünülmüştür.

"Radyonun sımsıkı tuttuğu ve başardığı halk türküleri yayımı, ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında fikir vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek *Yurttan Sesler*in başlıca hedefidir" (Çeren, 1944: 4**)**. Dolayısıyla *Yurttan Sesler* artık egemen ideolojik koordinatlar içinde "kamusal müzik" seslendiren bir kurum haline dönüşmüştür.

Türk Halk Müziğinin Yeniden Üretimi ve "Yurttan Sesler"

Kültürün ve onun bileşenlerinin iktidar ilişkileri bağlamında anlaşılacağını söyleyen Pierre Bourdeieu (2006: 36-37), "kültürel yeniden üretim" kavramını, egemen sınıf kültürünün, eğitim yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılma süreçleri anlamında kullanır. Gerçekten de yeniden üretim süreci her zaman toplumun egemen ve baskın değerleri tarafından biçimlendirilir. Bu bağlamda kültürel yeniden üretim, esasen doğal olan bir sürece müdahale edilmesini temsil eder ve kimi zaman algılanan otantizmin karşıtı olarak, olumsuz bir şey(ler)in üre(til)mesi anlamında da kullanılır. Dolayısıyla yeniden üretim kavramı, siyasal hegemonyanın, kültürel tercihlerinin nasıl istikrarlı bir biçimde yaygınlaştırdığının ve meşrulaştırdığının anlaşılmasına ışık tutar. Bu bakımdan yeniden üretim aynı zamanda siyasal hegemonyanın meşruluk ve otorite elde ettiği bir süreçtir. Çünkü esasen egemen toplumlar kültürlerini bir sonraki kuşaklara yeniden üreterek aktarmak isterler[7]. Dolayısıyla yeniden üretim, toplumun içindeki bireyler arasındaki sosyalleşme ve aidiyet ile birlikte oluşan toplumsal varlık ve devamlılıkla yakından ilgilidir, böylece yeniden üretim aracılığıyla bireyler arasında kültürel bir barışıklık, toplumsal sosyalleşme ve istikrar sağlanır.

Yeniden üretim, kültürel performanslarda görünürlük kazanır. Kavram müzikte: Bir müzik yapıtının, üreticisi/bestecisi, (türkü yakıcısı) dışında bir başka kişi tarafından, kimi müziksel bileşenlerin göz ardı edilerek, üretim zamanının ve mekânının dışında, seslendirilmesi (icra edilmesi) durumudur.

Yurttan Sesler Türk halk müziğinin yeniden üretilmesi için önemli bir mekanizmadır. *Yurttan Sesler*, kendi iç dinamiklerinde, kendi teritoryasında,

[7] Sarısözen de bu düşünce ile yeni bir nesil yaratmak ister: "Çocuklarımızın tahsil çağında iken hep beraber memleket türküleri söylemeye alıştırılmalarının, muhtelif bakımlardan, güzelliğini düşünerek seçtiğim otuz sekiz köy türküsünü bastırmak üzere matbaaya vermiştim" (Elçi, 1997:71).

kendi oturtumu ve sounduyla seslendirilen, iş takvimine, iş temposuna ait bir müziksel üretimi, bağlamından koparmış, mekânsal ve zamansal bir göçe tabi tutmuştur, yani halk müziğini "yeniden üretmiştir"[8].

Türk Halk Müziğinin Yurttan Sesler Aracılığıyla Sistemleştirilmesi

*Yurttan Sesler*in kuruluş temellerinin cumhuriyet ideolojisine ve dönemin kültürel biçimlendirme edimlerine dayandığını söyleyebiliriz. Muzaffer Sarısözen'in öncülüğünde bir proje olarak gerçekleştirilen *Yurttan Sesler*, Türkiye Cumhuriyetinin halk müziği ekseninde resmi olarak kurumsallaşan ilk müzik topluluğudur ve ulusal bir müzik kültürünün oluşmasında bir çimento işleviyle önemli bir inşa aracı durumundadır.

Yurttan Sesler, Türk halk müziğinin yeniden üretilmesini sağlarken, sistemli bir biçimde ele alınmasına da hizmet etmiştir. Çünkü *Yurttan Sesler*de, yeniden üretilen performans normlarıyla birlikte, kendi içinde belli bir sistematiğe ihtiyaç duyulmuştur. Bu sistematik, hem performansın nitelikli bir biçimde gerçekleştirilmesi, hem de ilgili müziğin kurumsallaşması açısından son derece önemli görülmüştür. Bu nedenle *Yurttan Sesler*, kültürel kimliğe ilişkin (ses dizgesi, oturtum, üslup, ses dizgesi, tür vb.) sayısız sembolü inşa etmiş, görünür kılmış ve dolayısıyla Türk halk müziği, teorik zeminde de anlaşılmaya ve anlatılmaya başlanmıştır.

Seslendirme Üslubu/Tavır

Müzikte aidiyet ve konumlanma salt kendisi ile ilgili ve sınırlı değildir, onun sunumunu da kapsar. Dolayısıyla nasıl seslendirildiği ilgili müziğin aidiyet spektrumunu ve karakterini ortaya koyar. *Yurttan Sesler* (kendi tanımı eksenindeki) otantikliği seslendirme normu olarak kabul etmiştir[9]. Bu minvalde Sarısözen son derece titiz davranmış, hem mahalli sanatçıları ve aşıkları radyoya davet etmiş, hem de ilgili ses kayıtlarını topluluk üyelerine

[8] Günümüz, geçmişin yapıtlarının sürekli yeniden üretildiği bir dönemdir. Esasen kültürel birikimler, her kuşakta yeniden üretilmek zorundadır, aksi takdirde yok olurlar.

[9] *Yurttan Sesler*, kaynak edindiği yereldeki müziği, kendi normlarıyla yeniden üreterek seslendirmiştir. Dolayısıyla *Yurttan Sesler* kendi normlarıyla otantizmi de yeniden üretmiş ve bunu seslendirme (performans) ölçütü olarak standartlaştırmıştır. Bu açıdan *Yurttan Sesler* bir onaylama ve değerlendirme mekanizması olarak, kurumsallaşmış ve konumlanmıştır. Daha sonrasında bu merkezdeki konumunu ve otoritesini güçlendirmek için, halk müziğinin yeniden üretilmesi edimini, başka bir kurum ya da bireyle paylaşmamıştır.

birinci/ilk elden dinleterek, seslendirmeleri nasıl yapacakları konusunda ciddi ve disiplinli bir eğitim vermiştir[10]:

> Radyodaki halk müziği dersleri önceleri tasavvur edilemeyecek kadar güç ve yorucu bir çalışma ile pek ağır yürümeye başlamıştı. Çünkü bir memleket türküsünü layıkıyla söyleyebilmek için o memleketin dâhil olduğu bölgedeki halk melodilerinin hususiyetini bilmek zarureti vardır. Bunu anlamak güç olduğu gibi 'icra' edebilmek te ayrıca çok ince ve dikkatli çalmaya bağlı bir iştir. Başka başka bölgeler arasında çok geniş ölçüde üslup ayrılıkları vardır. Urfa ağzı bir parça ile Karadeniz havası, Harput ağzı bir türkü ile Kastamonu'dan bir parça yahut bir Erzurum havasıyla Muğla'dan bir Zeybek, Bozlak ayağından bir oyun havasıyla bir Rumeli türküsü, makam, ritim ve üslup bakımından hep ayrı ayrı karakter gösterir. Bunlar kendi yapılışlarının icabına uygun bir tarzda 'icra' edilmezse parça rengini kaybeder ve dinlenilmez bir hale gelir (Çeren 1944:9).

Paşmakçı'nın Şenel'e (2009: 100) yaptığı açıklamalar, otantizmin Sarısözen öncülüğünde nasıl önemli görüldüğünün anlaşılması bakımından katkı sağlar: Sarısözen, topluluğu, Konyalılardan gelen tepkiler üzerine "çaldığımız Konya türküleri iyi olmuyor" diye uyarır. Bu tepkiler üzerine Konya'ya gidilir ve konu araştırılır. Tepkilerin seslendirilme üslubuyla ilgili olduğu anlaşılır ve Konya türküleri ilgili üslup kullanılarak seslendirilir ve daha sonra "…Yayını takip eden Konya'lılar: 'Şimdi oldu' diye ifadelerini belirtirler".

*Yurttan Sesler*de otantizme bağlı gelişen bu disipline rağmen, kuruluş ve var oluş felsefesi olarak Türkiye'deki tüm halk müziklerinin tamamının seslendirilmesi hedef alındığı için bir üslup probleminin ortaya çıkması son derece doğaldır. Çünkü Türkiye coğrafyasındaki müziksel çeşitliliğin tamamının bir kişi ya da bir topluluk tarafından "otantik[11]" bir biçimde

[10] Sarısözen, otantizmi bozduğu gerekçesiyle bir dönem devam etmiş olan şan derslerini de kaldırmıştır (Özdemir, 2008: 138).

[11] Otantizm, "genel olarak geçmişle ilişkilidir ve geçmişteki bir şeyin aslına uygunluğuna ilişkin bir iddiadır" (Erol, 2009: 204). Otantizm, kültürel kimliğin oluşumunda en güvenli ve güçlü aidiyet veren

seslendirebilmesi mümkün değildir. İlgili müziğin derlendiği (yöreden alındığı) gibi seslendirilmesi, onu zihinlerde tanımlandığı şekilde otantik kılabilir, ancak çoğunlukla zaman içinde yöredeki performanstan farklılaştırır. Çünkü burada derleme anı esas alınır. Oysa derleme esasen kültürel bir akışın, sürecin durdurulmasıdır/dondurulmasıdır. Ayrıca, derleme edimi, ilgili müziğin çoğunlukla ilk halinin tespiti de değildir. Bu durdurulan /dondurulan zaman, otantiklik perspektifiyle bir müziksel "öz" olarak kabul edilir. Oysa "hiçbir kültürel değerin doğduğu gibi, değişmeden, 'bozulmadan' kalması mümkün değildir. Kültürel değerlerin mümkün olan en eski hallerinin korunup, kullanılacak malzeme olarak arşivlenmesi gerekliliği, bir estetik anlayış haline getirmek ideolojik bir tercihi gösterir" (Hasgül, 1996: 69). Burada toplumların, ya da bireylerin, müzikleri neden statik bir algı üzerine oturttuklarının merak edilmesi, düşünülmesi, daha analitik bir tutum olacaktır.

Yukarıda da vurgulandığı üzere, özellikle halk müziklerinde, müziğin değişmeyen statik bir öz olarak görülmesi problematiktir, çünkü müzik, doğası gereği dinamiktir. Halk müzikleri de hiçbir zaman başlangıcı ve sonucu kesin olarak tespit edilebilecek müziksel üretimler değildir. Halk müzikleri sürekli bir oluş halindedir ve bu anlamda "açık müzik"lerdir. Açık müzik kavramı, yeniden üretim süreciyle de bağımlıdır ve bu sürece uygunluğunu ifade eder. Çünkü ilgili müzik, gerçek sahipleri tarafından da esasen yeniden üretilir. Yeniden üretim, müziğin, düşünsel ve uygulama alanında önemli bir malzeme olduğu vurgusunu da ortaya koyar.

Oturtum[12] ve Ortak Tını (Sound)

Anadolu'da birbirinden bağımsız ve farklı karakterde üretilen müziklerde kendilerine has çalgı(lar) (*oturtum*) ve buna bağlı oluşan bir ortak tını (*sound*) mevcuttur[13]. *Yurttan Sesler* ile birlikte, doğalında birbirleriyle ilişkili olmayan çalgıların yan yana gelerek oluşturduğu yeni çalgı topluluğu/toplulukları, yöre dinamikleri dışında, yeni bir oturtum ve bu oturtuma bağlı yeni bir de sound üretmiştir.

unsuru olarak çok önemli anahtar bir kavramdır. Atıf yapılan otantisite ne kadar meşruluk kazanırsa o kadar kolektiflere dönüştürülebilir.

[12] Kavram, müziğin hangi (çalgı, insan sesi vb.) "ses kaynağı/kaynakları" ile seslendirildiğini niteler.

[13] Çevresel adaptasyon ve kültürel yapı, farklı bölgelerde/etnisitelerde, benzer çalgı üretilmesine neden olabilir. Ancak bu, her zaman aynı çalgının ve bu çalgının aynı biçimde seslendirileceği sonucunu vermez. Hemen her bölgenin/etnisitenin kendisini temsil eden, simgeleyen ayrı bir çalgısı vardır. Örneğin, "Tulum" Hemşinlileri; "Akordeon" Kırım Tatarlarını; "Sipsi" Toros Yörüklerini temsil eder. Bu çalgılar müziklere genel-geçer sosyal bir kimlik, mekânsal bir bağlam ve anlam yükler.

*Yurttan Sesler*de önceleri tek ve ana çalgı olarak bağlamanın kullanılması, o dönemin koşulları içinde bir zorunluluk olarak görülebilir. Ancak bu zorunluluk ortadan kalktıktan sonra da (hatta bugün bile) bağlamanın Türk halk müziğinde ana çalgı olarak gelenekselleştirildiği görülmektedir. Oysa 'bağlamanın tüm Türkiye coğrafyasında ya da Türkiye'deki tüm kültürel gruplarda, standart bir biçim ve düzende kullanılmadığı bilinmektedir[14]. *Yurttan Sesler*in özellikle ilk dönemlerinde, bağlamanın biçimsel, düzensel ve tavırsal icra farklılıklarının pek dikkate alınmadığı görülür. Kullanılan hâkim düzen (akort) "kara düzen" (bozuk düzen), hâkim biçim ise "tanbura" idi. Daha sonra zamanla (cura ve divan gibi farklı ebatlardaki) bağlama çeşitleri ve diğer halk çalgıları da dâhil edilmeye başlanır[15].

Bağlamanın mutlak ve değişmez bir çalgı olarak başat olması ve hangi bölge ya da etnisite olursa olsun, diğer çalgıların yalnızca bir "renk" olarak kullanılması *Yurttan Sesler* aracılığıyla gelişen gelenekselleşen, kurgusal bir edimdir. Bu edimin gerçekleşebilmesini teknik olarak mümkün kılacak bir niteliği olması, bağlamayı bu anlamda öne çıkarmaktadır[16]. Çünkü "tavırsal çalım" aracılığıyla, imitasyon becerisine sahip olması bağlamayı bu konuma taşır. Örneğin, Zeybek müzikleri, yöresinde, (biri dem tutma, biri de ezgi seslendirme edimiyle) iki zurna ve bir davul, (oturtumu) aracılığıyla seslendirilirken, tavırsal çalım ile birlikte imitasyon olanağının bulunması, bağlamayı bu seslendirmeye uygun hale getirmiş ve meşrulaştırmıştır. Yörenin en bilinen zeybek ustası ve bağlama icracısı Emin Tenekeci: "Yörenin davul zurnacılarını dinleyerek onların tarzlarını bağlamada taklit ettiğini" ve özellikle Zurnacı Sadettin Doğan'dan çok etkilendiğini vurgularken, ilgili oturtumun bağlama üzerinde imitasyon yoluyla nasıl gerçekleştiğini ayrıntılı bir biçimde açıklar: "Bağlamada 'tezeneyi' tutan sağ el davulcunun ritim fonksiyonunu; sol el ise solist zurnanın ezgi çalma fonksiyonunu yerine getirir". Tenekeci buna ek olarak zeybek çalarken bağlamada "Eskiden tril çekme yoktu" diyerek, kullanılan tezene tekniğinin

[14] Bağlamanın bugün bile belli bir standarda ulaşamaması, aslında çalgının ülke çapında homojen bir biçimde kullanılmadığının kanıtıdır. (Ersoy, 2009: 268).

[15] Örneğin ilk kuruluş aşamasında *Yurttan Sesler* de sadece bağlama çalanların bulunması vb. gibi. Uzun yıllar sonra bağlamanın yanında ilk kez ancak kabak kemane *Yurttan Sesler*e girebilmiştir.

[16] Tavır kelimesinin kendisinin varlığı bile aslında müziksel performans açısından farklılıklarının olduğunun ispatıdır. Eğer bir çalgı, bir ülke toprakları içinde farklı bir düzen ve üslupla seslendiriliyorsa, burada bir müziksel homojenlikten bahsedilemez.

de sonradan icat edildiğini ve geleneğin içinde yerleşik bir hal aldığını söyler (Akt. Öztürk, 2006: 114). Musa Eroğlu (1996) da kendi yöresinin oturtumunu bağlamaya adapte ettiğini ve bu edimi öğrencileri yoluyla bir sonraki kuşağa aktardığını söyler: "70'li yıllarda TRT[17]'de mahalli sanatçıydım. Kendi yöremin. Taşeli bölgesinin türkülerini okuyordum. Taşeli'nde bağlama pek yaygın olmadığı için türküler klarnetle çalınır. Klarnetle hızlı kıvrak melodileri çalmak çok kolaydır. Ben o melodileri bağlamayla çalmayı başarınca adım 'uçan parmak'a çıktı. Tabii 1984'ten sonra kurduğum okulda bütün öğrencilerime bu tekniği öğrettim."

Yurttan Sesler aracılığıyla "müziksel örgü" de yeniden üretilmiş, biçimlendirilmiştir. Çoğunlukla yerelde monofonik (*monophonic*) ya da homofonik (*homophonic*) bir müzik iken, *Yurttan Sesler*de çoğunlukla kalabalık ve farklı çalgı gruplarının bir arada icrasında ortaya çıkan heterofonik[18] (*heterophonic*) bir yapıya bürünmüştür.

Modal/Makamsal Yapı ve Terminoloji

Sarısözen öncülüğünde *Yurttan Sesler* aracılığıyla, Türk halk müziği teorik bir zemine oturtulmaya başlanmıştır. Bir müzik türünün sistematikleştirilmesi için müziksel dizgenin (dizi, modal, makam, aşıt, tonal vb. yapıların) ve ilgili terminolojinin belirlenmesi son derece önemlidir. *Yurttan Sesler* halk müziğinin bu eksende sistemleştirilmesinde son derece işlevseldir.

Müziksel dizgenin açıklanması için kullanılan "ayak" kavramının, halk müziği literatürüne, özellikle eğitim aşamasında devreye sokulması bunun bir yansımasıdır. Tüm yurtta yaygın kullanım alanının olmamasına rağmen "ayak" terimi, genel-geçer bir ses dizgesi kavramı olarak yerleşik bir hal almıştır. Oysa halk müziği açısından ses dizgesinin genel ifadesi, bölgesel/etnik açıdan değişkenlik göstermektedir. Örneğin, kimi bölgelerde/etnisitelerde, ses dizgesi olarak "ayak" terimi hiç bilinmez ve kullanılmazken, "hava" "kaide" vb. farklı terimler kullanılır.

Ezgi yapılarına göre, usüllü ve usulsüz ezgilerin "uzun hava" ve "kırık hava" olarak ifade edilmeleri de bir bütünlük ereği taşımaktadır. Çünkü kırık hava (usullü hava) ve uzun hava (usulsüz hava) her bölgede/etnisitede farklı terimlerle karşılanmaktadır.

[17]Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

[18] Çalgıların her biri kendi teknik özelliklerine göre seslendirme esnasında farklı süsleme teknikleri kullanırken oraya çok farklı bir tını ve üslup çıkar işte bu heterofonidir.

Bir başka kavram olarak "türkü[19]" de bu bakımdan üzerine düşünmeyi hak eder. Türkü halk müziği repertuarının sözlü örneklerin tamamını niteleyen, bu eksende Türk halk müziği ile hemen hemen aynı kapsama sahip bir kavram olarak dikkat çeker. Bu kullanım da bir bütünleştirme edimine örnektir. Zira sözlü örneklerin adlandırılması da tüm Türkiye coğrafyasında standart değildir[20].

Notasyon

Türk halk müziğinde nota yazımı, onun sistematikleştirilme aşamalarından biridir. Geleneksel müzikolojik yaklaşıma göre notasyon, ancak bir seslendirici veya grup tarafından tınıya çevrilebilen bir besteci imgelemidir. Nota bu imgelemin açımlanmasına yardımcı olur. Ancak bu açımlanmanın, yalnızca halk müzikleri için değil, var olan tüm müzikler için temsil kabiliyeti tartışmalıdır. Nota yazısı dünden bugüne gelişmiş ve belirli bir düzeye ulaşmıştır ancak, müziğin içsel tüm unsurlarının eksiksiz bir biçimde yazıya aktarıldığı söylenemez. Çünkü müziğin taşıdığı, içeresinde barındırdığı tüm parametrelerin yazıya dökülmesi mümkün görünmemektedir (Ersoy, 2012). Burada notanın temsiliyet kabiliyetinin yanı sıra, temel inşa, sözlü aktarımla dolaşıma sahip bir müziğin, yazılı bir yöntem ile dolaşıma çıkması farklılığıdır. Bu yolla, müzik artık, dilden dile; kulaktan-kulağa değil, yazıdan öğrenilmeye ve dolaşıma çıkmaya başlamıştır[21].Dolayısıyla Türk halk müziğinin notaya, yazıya geçirilmesiyle birlikte, hem statikleştirilmiş, hem de müziksel birçok unsur göz ardı edilmiştir. Notasyon soyutun somutlaştırılması gibi düşünülse de somutlaştırılan soyut bu aşamada ciddi bir kayba uğramaktadır. Ayrıca, nota üzerinden seslendirme, yoruma ve bilgiye açık olduğu için müziği kimi unsurları ekseninde çoğu zaman başkalaştırır.

Repertuar

Repertuar müzik açısından hayati önem taşır. Repertuarın varlığı aynı zamanda ilgili müziğin de varlığı anlamına gelir. Dolayısıyla repertuar, farklı

[19] Türkü kelimesi de, Türk ulusal kimliğine refere eden bir terim olarak dikkat çeker.

[20] Kimi etnisitelerde / bölgelerde vokal örnekler, türkü gibi genel bir ifade yerine, hoyrat, bozlak, horon, maya vb. yerel ifadeler hâkimdir.

[21] Alanda kulaktan kulağa devam ederken, müziksel dolaşım radyoda notasyon üzerine kurulmuştur. Türk halk müziği notalarının yazılış sistematiği, Batı sanat müziklerinin temelleri üzerine kurulmuştur. Modal bir müzik olmasına karşın, nota (örneğin donanıma aynı anda diyez ile bemolün yazılmaması vb. gibi) tonal bir müzik sistematiğiyle yazılmıştır. Ayrıca vokal müziklerin hemen hiç birinde çalgısal icra esas alınmamış, daha çok vokal (sözel) eksende notalanmıştır. Çalgısal notasyonlarda ise, bölgesel tavırların hemen hiçbiri notada görünür değildir.

bölgeler/etnisiteler için, eşzamanlı seslendirme koşulu olmadan, bir bütünleştirme potansiyeli taşır.

Yurttan Sesler repertuarının oluşturulmaya başlandığı ilk derlemelerde hedef, müziksel üsluptan ziyade daha çok ortak bir Türk halk müziği ve milli bir estetik ve bütünleşme yaratmak olmuştur. Ancak *Yurttan Sesler*, repertuar bu eksende inşa edilmesine karşın, kimi zaman bölgesel/etnik açıdan bir ayrıştırıcı yönü de içermiştir. Çünkü bugün itibariyle "Türkiye türküsü" sıfatı taşıyan türkü sayısı en iyi ihtimalle çok azdır.

Nida Tüfekçi, yayınlarda, kendi bölgesinin/etnisitesinin repertuarına yer verilmesi konusunda halktan ciddi taleplerin geldiğini söyler: "Yurttan Sesler ilk yayınından itibaren fevkalade rağbet gördü. Ancak bu sefer anonslarda işte Ankara'dan bir türkü denilince, Bursalılar niye bizim türkümüz çalınmıyor demeye başladı. Karslılar niye bizden yok, Urfalılar öylesine, yurdun dört bir yerinden mektuplar gelmeye başladı[22]" (Ersoy, 2011: 69). *Yurttan Sesler*in ilk yıllarında, Matbuat Umum Müdürlüğüne gelen dilekçeler de konuya ilişkin örnekleri içerir: Erzurum Halkevi Müdürü Ömer Olgun, *Yurttan Sesler* yayınında iki tane Erzurum türküsüne yer verilmesinden duyduğu memnuniyeti aktarırken, "… zaman zaman Erzurum türkülerine imkân derecesine göre yer verilmesi" dileklerini de ekler (Elçin, 1997: 116). Bu açıdan repertuar, *Yurttan Sesler* ekseninde bir paradoks oluşturmaktadır. Bu edim, ilgili bölgenin/etnisitenin, hem diğerleriyle birlikte ulusal bir bütünlüğün içinde yer alma ve entegrasyon arzusunu, hem de "öteki"nin repertuarının yerine, kendi bölgesinin/etnisitesinin repertuarının seslendirilme talebini işaret eder.

Türkülerin bu şekilde yerleşim adları verilerek anılmaları, adı geçen yerleşim yerleri (içinde yaşayan kültürel grupları) açısından, diğer yerleşim yerlerine (kültürel gruplara) bir sınır çekme edimidir. Bu kimi zaman bir türküye sahiplenme aşamasında da tartışmalara neden olur. Örneğin, *Yemen Türküsü* olarak bilinen türkünün, kim(ler)e, ait olduğu konusu, ülkenin gündemine oturmuş, ilgili yerin "Huş" mu yoksa "Muş" mu olduğu, ulusal basında tartışılmıştır[23].

[22] Bu yakınmaları özel bir sohbet anında Mustafa Hoşsu da dillendirmiştir.

[23] Konuyla ilgili tartışmalar için Bkz:

http://www.milliyet.com.tr/2006/10/07/magazin/amag.html;
http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=-14928&yazarid=19;

http://www.kenthaber.com/dogu-anadolu/mus/Haber/kultur-sanat/Normal/mus-mu--hus-mu-/ed2f0b50-3fbc-409e-b25e-9277ad88d4be;

Günümüzdeki Performanslara Etkisi Bakımından Yurttan Sesler

Modernleşme ile birlikte düşünülebilecek bir ulus-devlet inşasında, müziğin de bu minvalde bir değişime uğraması son derece doğaldır. Bu değişim, tamamlanmış ve sonu olan bir süreç değildir. Çünkü *Yurttan Sesler* ile başlayan ve resmi formülasyonla oluşturulan/yeniden üretilen gelenek[24], gün itibariyle de değişmeye devam etmektedir.

Bugün var olan profesyonel ya da amatör Türk halk müziği koroları, Türk müziği eğitimi verilen kurumların halk müziği bölümleri, *Yurttan Sesler*i referans alarak müzik yaşamlarını sürdürürler. Hemen tüm Türk halk müziği toplulukları ve (şef ya da müdür) ilgili yöneticileri, kendilerinin *Yurttan Sesler*in devamı olduğunu dillendirirler (Coşkun, 2006).

Ancak kimi görüşler sürekliliğin, kimi görüşler de deişimin olumsuzluk yarattığı düşüncesindedir. Örneğin Talip Özkan, Yurttan Sesler geleneğinden gelen ve o geleneğin sürekliliğini benimseyen, değişime direnen kimi tutumlardan rahatsızdır: "Kendi içinde analiz ettiğimiz zaman rengarenk güzelliklerden meydana gelen bir Türk halk müziği bütünlüğü yaratılmıştır. Ancak o zihniyet hala devam etmektedir. Biraz değiştirmek renk getirmek gerekmektedir. Çünkü monotonizm karşımıza çıktı, tek düzelik halkı batırdı. Ben çocukken zurna falan yoktu düğünlere gelen. İki tane kasketli büyük sazlarıyla çalıp söylerlerdi, halk oynardı meydanda. İş zurnaya, klarnete kaldı günümüzde. Aşıklara bakarsak çalıp söyleme hareketi vardır. Otuz tane saz önde, Altmış tane ses arkada çalıp söyleme yoktur Türk halk müziği geleneksel yapısında. Halk müziği gruplarımızın hala eskiyi sürdürmesi pek güzel olmuyor" (2013).

Talip Özkan'ın bu siteminin az da olsa muhatapları olmasına rağmen, bugün itibariyle birden fazla oluşturulan *Yurttan Sesler*, ilk kuruluş ideolojisi bağlı olduklarını dillendirmelerine rağmen, nicelik ve nitelik bakımdan hem kendi aralarında, hem de zamansal açıdan eskiye göre, farklılaşmışlardır. Esasen yeniden ürettiği gelenek ile *Yurttan Sesler*, yalnızca seslendirme bağlamında değil, Türkiye'deki halk müziği algısı ve eğitim süreci itibariyle de etkin bir konumdadır.

http://yenisafak.com.tr/arsiv/2001/agustos/02/k2.html;

http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=200847

[24] 'Gelenek', bir değişmezlik duygusu yaratmasına rağmen kendi iç dinamiklerinde değişim sürecini barındıran bir kavramdır.

SONUÇ

Bir ulusu (ya da herhangi bir toplumsal kategoriyi) tüm biyolojik, toplumsal ve kültürel yönleriyle bir bütün olarak anlamaya ve bütün kültürleri içine alacak evrensel bir kültür bilgisine ulaşmaya çalışan "bütüncü kültür kuramı" yönelimiyle, -algı düzeyinde- *Yurttan Sesler*'in Türkiye'de ulusal kültür için en anlamlı ve en verimli özne olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü *Yurttan Sesler*, ulusal bir müzik kültürü yaratma saikiyle gerçekleştirilen kültürel bir projedir. Birbirine çok uzak kültürlerin temasının kurulması, birbirleriyle tanışması ve müziksel açıdan homojen bir ulus yaratma hedeflenerek Yurttan Seslerin, toplum mühendisliğinin bir uygulaması olarak Türkiye'deki müzik kültürünün yeniden şekillenmesine yönelik bir müdahalesi olarak düşünülebilir. Çünkü bir ulus için hem kendi kültürünü korumak, hem de içinde var olan farklı kültürel yapıların bir araya getirebilmenin tek yolu entegrasyondur. Yurttan Sesler ile birlikte bu entegrasyonun yolu açılmıştır.

Yurttan Sesler, bir bakıma yerel, toplumsal bir etkinliğin, bağlamları soyutlanarak yapılan bir zaman-uzam ayrılmasını temsil eder, kültürel ve yerel olarak organize edilmiş sesler yerine güçlü, sembolik bir ulusal retorik oluşturulmuştur. Yerel bir ağı, ulusal bir yörüngeye çekme edimiyle, bir ulusun bireyleri ve toplulukları arasında iletişim olanağı ve farkındalık yaratılmıştır. Günümüz halk müziği algısının temel dinamiği haline gelmiş ve bir model oluşturulmuştur. Yalnızca bir radyo programı olarak başlayan *Yurttan Sesler*, ulusal bir kimlik oluşturma yolunda önemli bir mihenk taşı konumdadır. *Yurttan Sesler* aracılığıyla müzik, bütünleştirici bir sosyal davranışa dönüştürülmüştür.

KAYNAKLAR

ANDERSON, Benedict. (2004). *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması,* (Çev: İskender Savaşır), İstanbul: Metis Yayınları.

BİLGİN, Nuri. (2007). *Kimlik İnşası,* İzmir. Aşina Kitaplar.

BOURDİEU, Pierre. (2006). *Sanatın Kuralları Yazınsal Alanın Olşumu ve Yapısı*, (Çev: N. Kamil Sevil), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

COŞKUN, Sevim Yamak. (2006). *Türk Halk Müziğinde Oluşturulan Geleneksel ve Modern*

Çalgı Topluluklarının Yapısal Analizi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anasanat Dalı, İstanbul.

ÇEREN, Şerif Sait. (1944). "Muzaffer Sarısözen ile Bir Konuşma". *Radyo*, Cilt3, Sayı:31, Haziran.

ELÇİ, Armağan Coşkun. (1997). *Muzaffer Sarısözen (Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları),* Ankara, TC Kültür Bakanlığı Yayınları.

EROL, Ayhan. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek,*İstanbul, Bağlam Yayıncılık.

ERSOY, İlhan. (2009). "Türkiye'de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak 'Bağlama'", *Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı, Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri* (s. 268-278), İstanbul, Motif Vakfı Yayınları No:8.

ERSOY, İlhan. (2011). "Nida Tüfekçi İle Söyleşi" Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi, Sayı:42, 61-74, İzmir, Ege Ünversitesi Basımevi.

ERSOY, İlhan. (2012) "Kolorit Kavramı Bağlamında Nota Yazısının Kırım Tatar Müziğindeki İşlevselliği" *Akademik Bakış,* Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi, Ocak-Şubat, sayı:28, (Erişim Tarihi: 18.04.2012)

HASGÜL, Necdet. (1996). "Türkiye Popüler Müzik Tarihinde 'Anadolu Pop' Akımının Yeri", *Dans Müzik Kültür Folklora Doğru*, Sayı:62, 51-74. *Dans Müzik Kültür*, sayı 63, s 149-163.

MUTLU, Kubilay (2009). *Hemşin Kültürel Kimliğinin Müziksel Dinamikleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

NETTL, B. (2005). "Halk Müziği ve İlkel Müzikte Birleştirici Etkenler", (Çev: Burcu Tunakan), *Folklor/Edebiyat*, S42, 255-262.

ÖZTÜRK, Okan Murat. (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık.

SAYGUN, Adnan. (1987). *Atatürk ve Musiki*, Ankara, Sevda-Cenap And Vakfı Yayınları.

STOKES, Martin. (1998). "Fındıklar ve Sazlar Bir Doğu Karadeniz Vadisindeki Kültürel Değişime İlişkin Gözlemler", *Dans Müzik Kültür*, sayı 63, s 149-163.

ŞENEL, Süleyman. (2009). *Yücel Paşmakçı ile Türküler Üzerine Söyleşi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet konservatuarı Yayınları 2, İstanbul.

YEĞEN, Mesut. (2007). "Kemalizm ve Hegemonya", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce* C.2 Kemalizm, 56-74, İstanbul, İletişim Yayınları.

NETTL, Bruno. (2005). "Halk Müziği ve İlkel Müzikte Birleştirici Etkenler", (Çev: Burcu Tunakan), *Folklor/Edebiyat*, 42:255-262.

İNTERNET (WEB) KAYNAKLARI

TOP, Yavuz. (1998) Söyleşi, (Erişim Tarihi: 11.10.2013).
http://www.muziksoylesileri.net/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=234&Itemid=43
EROĞLU, Musa. Söyleşi, (Erişim Tarihi: 11.10.2013)
http://www.muziksoylesileri.net/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=244&Itemid=
ÖZKAN, Talip. Söyleşi (Erişim Tarihi:12.11.2013)
http://www.mozaik.at/tr/story.asp?story_id=173
http://www.milliyet.com.tr/2006/10/07/magazin/amag.html;
http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=-14928&yazarid=19;
http://www.kenthaber.com/dogu-anadolu/mus/Haber/kultur-sanat/Normal/mus-mu--hus-mu-/ed2f0b50-3fbc-409e-b25e-9277ad88d4be;
http://yenisafak.com.tr/arsiv/2001/agustos/02/k2.html;
http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=200847

Ölümünün 50. Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu

Değerlendirme Oturumu

Prof. Dr. Ali Osman ÖZTÜRK 'ün Konuşması

Oturum Başında:

Muzaffer Sarısözen Sempozyumu kapanış oturumunu açıyorum. Saygıdeğer konuklar, öncelikle bir dizi teşekkür ifademizi yapmak istiyoruz.

Sayın Valimiz Zübeyir Kemelek'in şahsında bu anma toplantısının düzenlenmesinde emeği geçen İl Kültür Müdürümüz Sayın Kadir Pürlü ve çalışma arkadaşlarına, Sayın Prof. Dr. Derya Örs'ün şahsında Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumumuza, Kurum Başkanlığına, Prof. Dr Turan Karataş'ın şahsında Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığına, Sayın Doğan Ürgüp'ün şahsında Sivas Belediye Başkanlığına, Sayın Prof. Dr. Faruk Kocacık'ın şahsında Cumhuriyet Üniversitesi Rektörlüğüne ve lojistik destekleri için tüm arkadaşlara şükranlarımızı sunuyoruz.

Sayın Memil Sarısözen şahsında Sarısözen ailesine bu vesile ile saygı ve minnetlerimizi sunuyoruz.

Ayrıca, Muzaffer Sarısözen'in 50. ölüm yılı anısına düzenlenen toplantıya bilimsel çalışmaları ile katkı vererek gerçekleşmesini sağlayan tüm katılımcı bilim insanlarına sonsuz teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Efendim, Muzaffer Sarısözen bir fenomendir, tek örnektir, kült derlemeci, şef, yönetmen, kuramcı, eğitici-öğretici, radyocu bu listeye daha da devam edebiliriz. Pek az kişiye nasip olur böyle bir kariyer.

Bir ulus kimliği yaratılmasında Türk romantizminin 100 yıllık serencamlığında müzik yolu ile halktaki cevheri ortaya çıkarıp tekrar halka mal edilmesi projesinde "Yurttan Sesler" gibi bir kült programı ile Türk Halk Musikisi icrasında tartışmasız bir isimdir Muzaffer Sarısözen. Çalışkanlığı, tutkusu, ilkeli oluşu, başladığı işi sonuçlandırması, istikrarı, rol model oluşu ona adeta tartışmasız bir saygınlık kazandırmıştır.

Dün yapılan bir konuşmada, Muzaffer Sarısözen'in halk musikisinin Atatürk'ü olarak nitelendirildiğini gördük. Bu doğru bir tespittir. Atatürk'ün Türkiye Cumhuriyeti için önemi ne ise Muzaffer Sarısözen'in bu alanda önemi odur.

Halûk Çağdaş'ın deyimi ile "Fikirlerini kuvveden fiile çıkarmış bir inkılapçıdır Muzaffer Sarısözen" Türkülerden bir vatan yaratmıştır. Bu türkü vatanıdır. Yurttan Sesler kanaatimce Misak-ı Milliye göndermedir. Türkiye

Cumhuriyetinin inşasında rol alan temel sirayetler aynı türkü vatanının inşasında da görülebilir.

Muzaffer Sarısözen ve arkadaşlarının yaptığı işlere o kadar güven duyulmuştur ki; sadece radyo, halk müziği camiası değil aynı zamanda bilim camiası da her şeyini doğru kabul etmiş, sorgulamamıştır. Hatta radyonun devletin halk müziği hedefine bilim camiası da katılmış olmalıdır ki repertuar kurulu kararları birer yönetmelik gibi bilimsel çalışmalar olarak değerlendirilmiştir.

Bu geniş sözlerimden sonra katılımcılar uygun görürlerse Kapanış Oturumunu aksakallımızdan Sayın Nail Tan hocamızdan başlayıp, en son toplantımızın fikir babalığını yapan sayın Dr. Süleyman Şenele söz vererek bitirmek istiyorum. Kendilerinden biraz önce izledikleri oturumlar hakkındaki izlenimlerini bizlerle paylaşmalarını rica edeceğim. Saygılarımla.

Oturum Sonunda:

Rahmetli Muzaffer Sarısözen'in halk adamlığı özelliğini ortaya koyacak bir anekdotla bu kapanış oturumunu kapatmama müsaade buyurun. Bir gün Konya'ya derleme için geldiğinde Konyalı musikişinasları toplarlar. Öncelikle onlara bir bilgilendirme yaparlar. Ve konuşmaların merkezinde çok sesli, polifoni ve pentatoni vb. şeyler vardır. Konyalı musikişinas davetliler sıkılırlar. Bir süre sonra konuşmaların bitiminde hemen söz alır bir tanesi. Konya şivesi ile; "Can hocam, neydecen bu lafları, şöyle bir çal söyle de dinleyelim" demiş. Şimdi, Konya müziği Konya musikisi ile sınırlı değil bu duygular elbette. Türkiye'deki derleme çalışmalarının başında tüm derleme erbabının karşılaştığı manzaraydı. Ve Muzaffer Sarısözen işte bu duygularla yola çıktı. Sonra o değerli malzemeleri halkla tekrar buluşturmayı başarabilmiştir. Kendisi de burada bir evrim geçirmiştir. Başta Batı musikisi ve tek seslilik, çok seslilik üzerinde çalışıyorken daha sonra halk tipi bir musiki anlayışına gelmişlerdir.

Ben tekrar teşekkürlerimi sunuyor, katılımcılara, değerlendirmecilere ve bildiri sunanlara ve tüm paydaşlara bu bilimsel toplantının son derece verimli bir toplantının gerçekleşmesine katkıda bulunduğunuz için saygılarımızı kabul ediniz. Herkese iyi akşamlar diliyorum.

Nail TAN'ın Konuşması

Sayın Rektör, değerli meslektaşlarım ve değerli Sivaslılar. Ölümünün 50. yıl dönümünde Muzaffer Sarısözen Sempozyumunda çok memnuniyet verici bir gelişmeyle karşılaştık. Mayıs ayında Kırşehir Ahi Evran Üniversitesinde Neşet Ertaş Sempozyumu düzenlendi. Ben o, Neşet Ertaş da Kırşehir'in çok değerli bir evladıydı, iki sempozyumu kıyasladığımda şunu gördüm; Muzaffer Sarısözen sempozyumunu düzenleyenler konunun çeşitli yönlerini ele alabilecek akademik kurumların, konservatuarların, TRT'nin, kültür adamlarının temsilcilerini isabetli bir şekilde belirlemişler. Bu arkadaşlar da görevlerini ciddiye almışlar, arşivlerde çalışmışlar, çok değerli bilgiler ortaya getirmişler ve böylece sempozyumun kalitesini çok yükseltmişlerdir.

Ben bugüne kadar yaklaşık 200-300 sempozyuma katıldım. Bunu burada açıkça söylüyorum. Bilimsel seviyesi en yüksek, en kaliteli, beni en çok tatmin eden sempozyum bu olmuştur. Bunu yürekten söylüyorum. Sempozyum çok güzel düzenlenmiş, mekânlar çok güzel, katılımcılar çok güzel, her şey güzel. Oysa Neşet Ertaş sempozyumunda "Neşet Ertaş'ın Şiirlerinde Divan Edebiyatı Sanatları", "Neşet Ertaş'ın Şiirlerinde Edimsel Yüklemler" gibi çok zorlama saçma bildiriler vardı. Buradaki bildirilerin hepsi Muzaffer Sarısözen'in her yönünü ortaya koyan, çalışılmış, bilimsel, akademik anlamda çalışmalardı. Bildiriler bu konunun uzmanları tarafından sunulmuştur. Bu sempozyumda Sarısözen ailesinin fertleri, Sivas'tan katılan akademisyenler bulunmasaydı, Sivaslıların bu ağırlığı olmasaydı, Sivas dışından gelen bilim adamlarıyla bu sempozyum yürütülmüş olsaydı, çok ters olurdu. Neticede Muzaffer Sarısözen öncelikle Sivas'ın değerli bir evladıdır. Onun için öncelikle Sivas'ın onu incelemesi, iyi değerlendirmesi gerekiyordu, bu da yapılmıştır. Muzaffer Sarısözen bize büyük bir hazine bırakmıştır.

Ben her yerde söylüyorum. Bir türkü arkeolojik bir heykel, bir Hitit vazosu kadar değerlidir, korunmalıdır ve sahip çıkılmalıdır. Ne yazık ki 2003'te UNESCO Genel Kurulu bize bunu öğretti. Somut Olmayan Kültürel Mirasın çok değerli bir unsuru olan türküler dahil bir çok değerin koruma altına alınması, yaşatılması gerektiğini bir sözleşmeyle kararlaştırdı. Ve TBMM 2006 yılında bu sözleşmeyi onayladı. Böylece biz de Somut Olmayan Kültürel Miras değerlerimizi yaşatmayı, koruma altına almayı taahhüt ettik. Bize bu mirası bırakan Muzaffer Sarısözen'i rahmetle saygıyla anıyorum. Tekrar bu sempozyumun düzenlenmesinde emeği geçenlere teşekkür ediyor, saygılar sunuyorum.

Prof. Dr. Şeref BOYRAZ'ın Konuşması

Sayın Belediye Başkanım, Saygıdeğer Rektörüm, Muhterem İl Kültür ve Turizm Müdürüm, çok kıymetli katılımcılar ve değerli kültür dostları,…

Konuşmama başlamadan önce hepinizi en derin, en içten sevgi ve saygılarımla selamlıyorum. Günün bu ilerleyen saatlerinde, çok fazla vaktinizi almamak adına ben de hemen bu sempozyumla alakalı tespitlerimi sunmaya gayret edeceğim.

İsterseniz sonda söylememiz gereken şeyi, derhal başta söyleyelim ve daha sonra eleştirilerimizi sıralayalım. Zira bazı şeyleri sona bırakmak, başkaları için sıkıcı olabilir.

Her şeyden önce sempozyumun bütününe bakıldığında, bu etkinliğin kendisine harcanan emeği, aktarılan kaynağı sonuna kadar hak ettiğini söyleyebilirim. Çünkü burada iki gün boyunca her bakımdan tam bir şölen yaşadık. Gönlümüz, zihnimiz, damağımız ve dimağımız lebalep doldu ve doydu. O bakımdan bu etkinliğin her açıdan dolu dolu geçtiği rahatlıkla söylenebilir.

Devletimizin bânisinin bir sözü var, ki ben bu sözü birçok yerde kullanırım. O, diyor ki; "Kendi kültürünün kıymetini bilmeyenler, başkalarının şikârı olurlar." Yani başkalarının avı olurlar. Bu söz, başkalarının avı olmamak için kültürünüzün kıymetini bilmelisiniz demektir. Kültürün kıymeti nasıl bilinir? Bu ayrı bir konu. Hem zaten buradakilerin aşağı yukarı vakıf olduğu bir mesele. O bakımdan üzerinde durmak istemiyorum. Fakat etkinliğin gerçekleştirilmiş olması, kültürün kıymetinin etkili ve yetkili merciler tarafından artık yavaş yavaş bilinmeye başlandığı anlamına gelmektedir. Diğer bir deyişle siyasal erkin ya da çeşitli kademelerde bulunan yöneticilerin buraya destek sağlayarak kültürümüzün kıymetini bildiklerini fark ediyoruz. Bu sempozyumun önemli kazanımlarından biri de bu. O nedenle kendilerine can u gönülden teşekkürlerimi sunmak, şükranlarımı arz etmek istiyorum.

"**Ölümünün 50. Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu**" adı altında yapılan bu etkinliğe baktığımızda, dört aşamadan ya da etaptan oluştuğunu görüyoruz. Birinci etapta "söyleşi" var ve etkinlik boyunca iki tane söyleşi gerçekleştirildi. Bunlardan birincisi açılıştan sonra yapıldı. Program kitapçığına göre bu ilk söyleşide altı kişinin yer alması gerekiyordu. Fakat söyleşiye bunlardan ancak üçü katıldı; duygu ve düşüncelerini beyan etti.

Sonradan etkinliğin diğer aşamalarında, söyleşiye katılamayanlardan Yücel Paşmakçı'nın Muzaffer Sarısözen hakkındaki düşüncelerini içeren yazısı okundu. Mustafa Özsu'nun görüntülü konuşması verildi. Bu, söyleşiye çeşitli nedenlerle katılamayanların, beklentileri karşılıksız bırakmamak adına sergilemiş oldukları ayrı bir nezaket örneği idi. Etkinlik, bu yönüyle de belki bazı ilklere sahne olmuştur diyebiliriz.

Netice itibariyle birinci söyleşide altı kişi konuşması gerekirken bunun beşinin konuyla alakalı duygu ve düşüncelerinden istifade etmiş olduk. Söyleşide daha ziyade Muzaffer Sarısözen'le ilgili hatıralara ve tespitlere yer verildi. Hatıralar, kişilerin karakteri konusunda bize çok önemli ipuçları veren; onların pek bilinmeyen, gizli kalmış cephelerini açığa çıkaran unsurlardır. Bu bakımdan onları ben çok önemsiyorum. O nedenle Muzaffer Sarısözen'le bir şekilde tanışmış, onun öğrencisi olmuş veya akrabası olan kişilerin onun hakkındaki düşüncelerini bizimle paylaşmaları etkinliğimize büyük bir zenginlik katmıştır diyebilirim.

İkinci söyleşi, etkinliğin ikinci günündeydi yani bugündü. Bugünün ilk programında yer alıyordu. Ancak bu söyleşi, katılımcısının rahatsızlığı dolayısıyla gerçekleştirilemedi. Fakat, metin haline getirilen duygu ve düşünceleri kısaca okundu. Bu da bizim için ayrı bir zenginlikti ve nezaket örneğiydi. Programa tamamen de katılmayabilir, bizleri bildiklerinden mahrum edebilirdi.

Etkinliğin ikinci etabını bir panel oluşturmaktadır. Panelde Türkiye'deki halk bilimi çalışmalarının 100. yılı münasebetiyle, Türk halk bilimi çalışmalarının geneli hakkında toparlayıcı ve kuşatıcı bir sunum yapılmaya çalışıldı. Panele bir hocamız katılamadı. Onun yerine bendeniz, naçizane bir şeyler söylemeye çalıştı. Türkiye'deki halk bilimi çalışmalarının 100. yılı olması ya da olmaması, o ayrı bir mesele. Fakat bu etkinlik şunu gösterdi ki müzik, halk bilimi çalışmalarının çok önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bu sebeple müzik çalışmalarını yani müzikolojiyi halk biliminden tamamen bağımsız olarak düşünmek mümkün değildir. Panel halk biliminin, halk müziği çalışmalarının hem çatısı olduğunu gösterdi hem de etkinliğin ana temasını tamamlayıcı bir işlev gördü.

Etkinliğin üçüncü etabında bir "dinletili konferans" söz konusu idi. Burada Kubilay Dökmetaş üstadımız, bir dinleti yaptı ve konferans verdi. Yani hem kendi bilgi birikimini aktardı, karşılaştırmalar yaptı hem de gönül

telimizi titretecek yahut da söylediklerini ispatlayacak tarzda bize görsel, işitsel materyaller sundu.

Etkinliğimizin dördüncü etabını bildiri sunumları teşkil etmektedir. Biraz önce Nail Tan hocamız 42 bildiri sunuldu demişti. Sanırım kendileri açılıştan sonra yapılan paneldeki sunumları da oraya dahil ettiğinden olsa gerek, 42 sayısı ortaya çıktı. Ancak ben onları, panelde konuşulanları bildirilerin dışında tutuyorum. Çünkü hem onların formatı bildiriden farklıdır hem de onlar sempozyumun "**Ölümünün 50 Yılında Muzaffer Sarısözen**" biçimindeki ana temasıyla doğrudan ilgili değildir. Bu sebeple bize göre sempozyumda 42 değil, 39 bildiri yer almıştır. Sempozyum kitapçığına göre bu bildiriler, şu ana başlıklar altında toplanmaktadır:

1. Genel Yönleriyle Muzafer Sarısözen: 4 bildiri,
2. Müzik Derlemeciliği ve Muzaffer Sarısözen: 10 bildiri,
3. Analitik, Teorik ve Eleştirel Açıdan Muzaffer Sarısözen: 8 bildiri,
4. Siyaset, Kimlik ve İdeoloji Bağlamında Muzaffer Sarısözen: 9 bildiri,
5. Eğitim ve Uygulama Çerçevesinde Muzaffer Sarısözen: 4 bildiri,
6. Genel Konular Çerçevesinde Muzaffer Sarısözen: 4 bildiri.

Bu altı ana başlıktan ve onların altında sunulacağı vaat edilen bildiri başlıklarından anlaşıldığı kadarıyla program, Muzaffer Sarısözen'i her yönüyle ortaya çıkarmak adına çok iyi düşünülmüş ve hazırlanmıştır. Fakat takip edebildiğimiz kadarıyla düşünülenlerin tamamı gerçekleşmemiştir. Zira sempozyumda, program kitapçığında yer alan 39 bildiriden 29'u sunulmuştur. Sempozyum düzenleme komitesinden öğrendiğimiz kadarıyla etkinliğe katılamayan bildiri sahiplerinden biri de bildirisini göndermiştir. Bu durumda sempozyumda aslında 30 bildiri sunulmuş demektir. Bu da sempozyuma katılacağını bildirenlerin yaklaşık yüzde 77'sine tekabül etmektedir. Tersinden bakacak olursak sempozyuma iştirak edeceğini belirtenlerin yüzde 23'ü katılmamıştır ki bu da oldukça ciddi bir orandır.

Bu tarz etkinliklere katılma konusunda istekli olmak, katılacağımız yolunda irade ortaya koymak elbette çok önemlidir ve takdire şayandır. Ama esas takdir, katılacağını söyleyen ve bunu yerine getirenlerin hakkıdır. Katılacağımızı bildirdiğimiz herhangi bir program kesinleştikten sonra mücbir sebepler haricinde katılmama lüksümüzün olmadığını düşünüyorum. Çünkü düzenleme komiteleri bütün planını, projesini size göre yapıyor. Bilim kurulları sizin sunacağınızı bildirdiğiniz bildirilere göre oturumları ayarlıyor.

Mücbir sebepler haricinde siz gelmezseniz ya da bildirinizi gönderip okunmasını sağlamazsanız bu durum birtakım karışıklıkların ortaya çıkmasına, emek ve kaynak israfına, kısmen de olsa hedeflenen şeylerin gerçekleşmemesine yol açıyor. O nedenle etkinliklere katılma konusunda söz vermişsek bunu mutlaka yerine getirmeliyiz. Buradaki yüksek denilebilecek katılmama oranı dolayısıyla sarf ettiğimiz bu sözlerin birinci dereceden muhatabı elbette ki söz verip de katılmayanlar, bildirisini göndermeyenlerdir. Öyleyse bunları sözünü tutanlara, yani sizlere niçin söylüyoruz? Katılacağımızı bildirdiğimiz etkinliklere mücbir sebepler dışında katılmamayı aklımızın ucundan bile geçirmemiz gerekir, ilkesinin kulağımıza küpe olması için söylüyoruz.

Burada bildirilerin sunumunda karşılaştığımız bazı problemlere de değinmek istiyorum. Bunların en başında zamanlama problemi geliyor. Şu an akşam bitmek üzere, gecenin başlangıcına doğru gidiyoruz. Bu sempozyumun, dikkatlerin iyice azaldığı bu saatlere kalmaması gerekirdi. Tertip ya da düzenleme komitesi, keşke bugünkü oturumları 10'da değil de bir saat öncesinde, dokuzda başlatsaydı; belki bu kadar sarkmazdı. Gecikmeler sadece tertip komitesinin ayarlamasından kaynaklanmıyor. Bildiri sunan bazı kişilerin tutumlarından da ileri geliyor. Gözlemlediğim kadarıyla servislere zamanında binilmemesi, oturumların geç başlatılması da gecikmeyi tetikliyor. Sunumda kullanılacak görsel-işitsel malzemenin vaktinden önce ilgili yerlere verilmemesi veya yüklenmemesi de gecikmenin başka bir sebebi. Bazı bildiri sahiplerinin bildirilerini 15 dakikaya göre ayarlamamış, özetlememiş olması da bir başka sorun olarak karşımıza çıktı. Bu tarz etkinliklerde bildiri sahiplerinin tüm bu hususlara dikkat etmesi, birçok problemi de kendiliğinden ortadan kaldıracaktır.

Bildirilere nitelik açısından bakacak olursak hiç düşünmeden onların yeni ve orijinal veriler sunduğunu söyleyebiliriz. Sunulanlar, Muzaffer Sarısözen'i şimdiye kadar hiç tanımadığımı ya da en azından çok az tanıdığımı gösterdi bana. O bakımdan tanımadığım bir kişiyi enine boyuna pek çok farklı boyutu ile bize tanıtması hasebiyle bildirilerin bu anlamda çok başarılı olduğunu söyleyebilirim. Bildirilerde onun farklı farklı boyutları ele alınmış, onunla ilgili durum tespiti yapılmış, Muzaffer Sarısözen'le alakalı bundan sonra neler yapılacağı konusunda önemli fikirler ve öneriler ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda "türkülerden vatan yapan" Muzaffer Sarısözen'in aslında Türk halk müziğinin *Muzaffer önderi* olduğu kanaatine vardım ben. Biraz önce onunla ilgili olarak "türkülerin Atatürk'ü" ifadesi kullanıldı. Kanaatimizce

Atatürk ismi sadece bir kişiye aittir ve başkası da kullanmamalıdır. O nedenle onunla ilgili illa da bir tanımlama yapacaksak Türk halk müziğinin *Muzaffer önderi* tabirini kullanırsak daha doğru bir tutum sergilemiş oluruz. Böylece onun adını tevriyeli de kullanmış oluruz.

Burada sunulan bildirilerin aslında iki temel çıktısı, kazancı oldu. Birincisi Muzaffer Sarısözen, farklı yönleriyle ve derinlemesine anlatıldı, tanıtıldı. İkinci olarak da Muzaffer Sarısözen'in şahsından hareketle Türk halk müziğinin geçmişi, geçmişteki durumu ve şu andaki hali anlatıldı. Halk müziğini bundan sonra nasıl bir gelecek bekliyor, bunun için neler yapılması gerekiyor? gibi konular üzerinde duruldu. Bu konunun, bu son söylediğim kısmın altını ben yirmi bin defa çizmek istiyorum. Çünkü geçmişi korumak ve geleceği kurmak adına burası çok önemli. Burada halk müziğinin geleceği adına önemli projeksiyonlar sunan bildiriler de sunulmuştur. Bu da etkinliğin değerini bir kat daha artırmaktadır.

Sayın oturum başkanı, "Biraz kısaltabilir miyiz?" diye not verdi. Bu sebeple ben de süreci ve diğer hususları belki yemek arasında konuşuruz düşüncesiyle bırakıyorum. Sabrınızı biraz zorladım galiba, affınıza sığınıyorum.

Etkinliğin gerçekleştirilmesini sağlayan herkese ve siz değerli dinleyicilere çok çok teşekkür ediyorum.

Doç. Dr. Armağan Coşkun ELÇİ'nin Konuşması

Öncelikle teşekkür ediyorum. Benim söyleyeceklerimin çoğunu Nail hocam ve Şeref hocam söyledi. Bu toplantının Halk Biliminin ayrılmaz bir gücü olarak gördüğümüz zaman hatta parçası olarak düşündüğümüz zaman halk biliminin 100. yılında Muzaffer Sarısözen'i anmak ayrıca çok anlamlı. Ben özellikle iki konu hakkında fikir beyan etmek istiyorum. Bir tanesi memnuniyetimi bildirmek istiyorum. Son turda sizler de şahit oldunuz özellikle genç arkadaşlarımı dinlemekten çok gururlandım. Ayşegül arkadaşımız, Sevilay arkadaşımız, Emel arkadaşımız gerçekten bu noktada halk müziğinin, halk müziği üzerine çalışan gençlerin heyecanı, birikimi gerçekten çok gururlandırdı. Bunların çoğalmasını istiyorum. Bu memnuniyetim.

Bir de şöyle bir resmimiz oldu. Halk bilimi 100. yılında Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarındaki arkadaşlarımda gelmek istiyorlardı. Özellikle bu noktada bu heyecanla çalışan gençlerin burada olması gerektiğini düşünüyorum. Olmaları gerekirdi. Yani bu bağlamda onların da bir sonraki sempozyum toplantısında sırf İTÜ değil sırf Yıldırım Beyazıt değil ama diğer tüm Türk Musiki Konservatuarların özellikle genç katılımcıların haberdar olması çok önemli. Çünkü hep diyoruz. Halk müziği halk biliminin bir parçası. Ayşegül bu konuda o kadar güzel belli etti ki Performans Teorisi Kapsamında Muzaffer Sarısözen sürecini, belki çok kısaca özet geçti ama o tüm metin elinizde olsa halk bilimi ve halk müziği ilişkisi çok net bir şekilde ortaya çıkıyor. Ben bu genç kuşağı da tanımaktan özellikle çok mutluyum.

Aklıma gelen bunlar. Teşekkür ediyorum.

Dr. Süleyman ŞENEL'in Konuşması

Böylesine seçkin bir topluluk önünde ve gerçekten seçkin konuşmacıların yanı başında olmaktan çok büyük mutluluk duyuyorum**.**

Armağan hanım konuşurken belki takdimde bir eksiklik olduğu için bir açıklama yapmak isterim. Sarısözen hakkında bugüne kadar üç kitap yazıldı. Bunlarda bir tanesi Alparslan Ayral. Bir tanesi Armağan hanımındır. Bir tanesi de Niyazi Yılmazındır. Niyazi Yılmaz Bey rahmetli oldu. Alparslan Bey buraya davet edildi ama gelemeyeceklerini mazeret olarak bildirdiler. Demek ki kitap yazanlardan aramızda olan tek kişi Armağan Hanım.

Bu çerçevede yıllar sonra Sarısözen ile ilgili bilimsel toplantıda kitap yazarak katılmak nasıl bir duygu diye sormak isterim. Ama onun cevabını birazdan verir. Gençler meselesine yapmış olduğu vurgudan dolayı ben de bir şeyler söyleyerek konuşmama başlamak istiyorum.

Sivas için gerçekten büyük bir değer olduğunu düşündüğüm İl Kültür Müdürü Kadir Pürlü beyefendi telefon açtığı zaman "Süleyman bey bu sene Muzaffer Beyin vefatının 50. sene-i devriyesi, hakkında bir toplantı yapmak istiyoruz, siz de görüşlerinizi bizle paylaşır mısınız? Bir panel yapsak kimler katılabilir?" dediği zaman, ben çok daha büyük düşünelim demiştim. Ama "büyük düşünelim"in sayıca karşılığı yoktu. Bu panel de üç beş kişi olabilir, ama ben "sempozyum yapalım" dediğim zaman hiç olmazsa 10 kişi de katılsa bir sempozyum olabilir dedim. Ortalama olarak 15'te karar kıldık, hadi biraz zorlasak 20 katılımcı olur diye düşündük. Ve netice itibariyle tek tek Türkiye'deki değerli meslektaşlarımı aramaya başladım. Katılır mısınız? Hazırlığı olduğunu bildiklerim, hizmeti olduklarını bildiklerim kısa sürede çalışabileceğini bildirdi. Hemen hemen hepsi "Evet katılırım" dedi. Bu arada çok değerli müzikolog arkadaşlarım hiç beni kırmadılar. Klasik müziğin çok değerli araştırmacı yazarları beni kırmadılar, sadece edebiyat ve halk müziği camiasında hizmet veren değil, herkes "Evet katılırım" dedikten sonra işin şekli değişmeye başladı. Ve ben bunun çağrılı bir sempozyum olmasını çok arzu ettim. İş büyümemeliydi geri adım atılmamalıydı. Kaliteli bir sunum, kaliteli bir sempozyum arzu ettik. Sivas ayağını da Sivas katılımını da sağlamak şartıyla. Netice itibariyle biz konuyu paylaştıkça kendiliğinden büyüdü. Ben Kadir beye 30 civarında bir katılım listesi ilettim ve 20 civarında da katılabilecekler ihtimali üzerinden ayrı bir liste ilettim. Kadir bey bana Sivas ayağıyla birlikte bu sayının neredeyse 60'a ulaştığını söyledi. Sonunda

50 civarında bir sayı ki, buraya değerli 42 konuşmacı katıldı. Daha da olabilirdi. Bir kısmı da gelemedi, çeşitli sebeplerle hiç katılamadılar.

Efendim, netice itibariyle amaç hâsıl oldu. Bundan sonra, Armağan hanımın sözlerine gerçekten katılıyorum, artık bu konunun sahibi hangi kurum olursa, çünkü Muzaffer Sarısözen bütün kurumların ortak paydası, bu çerçevede hangi kurum önce davranırsa, Muzaffer Sarısözen'i hangi yönüyle ele alırsa biz o davetin hizmetkârı oluruz. Bu çerçevede eğer öncelikli olarak Gazi Üniversitesi üstlenirse yine koşa koşa, seve seve gider, Gazi Üniversitesinin gençleriyle tanışma imkânı buluruz, diye düşünüyorum.

Efendim, gördüğüm o ki; değerli konuşmacılarımız gerçekten elleri kıt ve yetersiz kaynakları kullanarak onlardan büyük bilgiler üretmeye çalışmışlar. Hayranlıkla dinledim. Arkadaşlarımızdan bazılarını dinleyemedim. Çok arzu ederdim bütün konuşmaları iki güne sığdırmak artı bir de gezi programı ile üç günde işi tamamlamak şeklinde bir düşünce oluşmuş. Valiliğin bildirdiği program çerçevesinde biraz sıkıştı gibi görünüyor, ama neticede amaç hasıl oldu. Bu kısa süreye yetiştirilen bildiriler gelecek çalışmalara büyük ışık tutacak. Buna yürekten inanıyorum.

Bu çerçevede bir an evvel bu bildirilerin basılmasını, bildiri sahiplerinin bir an evvel bildirilerini Müdürlüğe iletmelerini rica ediyorum.

Tabi bir yönüyle erkende oldu yani. 50. yıl vefatının ardından yapılan bir sempozyum ne kadar geç kaldığımızı söylesek de bir yönü ile erken de oldu. Çünkü Muzaffer beyin kendi şahsında kendi kaleminden çıkan belgeler henüz daha ortada yok. Veya olsa bile artık gazete köşelerinde, kıyıda köşede kalmış veya bir yerlerde arşivlerde duruyor veya kaybolmuş. Bu çerçevede Muzaffer beye ait özel eşyalar, özel dokümanlar, özel belgeler ve yayınlanmış matbu makaleler, notalar ve özellikle hatıralar ve yayınlanmamış çalışmalar yayınlandıktan sonra Muzaffer bey hakkında ve Muzaffer bey şahsında büyük bir dönem ve bir tarihi dönem ortaya çıkarılacak. Büyük Türk müziği, Cumhuriyet sonrası Türk müziği halkasına yeni yeni halkalar eklenmiş olacak. Bizim için de çok yeni, çok farklı, çok zengin çalışmalar notlarına yeni konular eklenmiş olacak. Muzaffer bey gerçekten bu alanda benim için bir merkez kimliğiyle arz ediyor. Bunun içinde oldukça sabırsızlanıyorum. Bir an evvel bu belgelerin yayınlanması lazım.

Tabi Muzaffer Bey için çok şey söylendi. Büyük bir tablo var. Bu tabloyu ben burada arz etmek isterim. Daha geçen asrın başlarında genel olarak söylemek gerekirse iki tip sanatçı tipi, iki tip düşünce tipi vardı. Bir

tanesi birazda Millilik kavramı, tartışmak lazım diye konuşmamda bildirmiştim. Biraz da bunun üzerine uzantısı Şark ve Garp Milli Musikisi, Batı Musikisi Avrupa Musikisi şimdi bütün bunlara Muzaffer bey ile beraber gelişen kadrolaşmalar yeni bir blok oluşturdu. Halk tipi Anadolu insan düşüncesini temsil eden Anadolu sanatları, Anadolu kültürünü temsil eden yeni farklı bir blok büyük bir blok oluştu. Bu blok üçüncü bir blok. Bu blok elbette ki bir İmparatorluk mirası olarak Cumhuriyete taşınan bir kültür bloğun içerisinde kendisini iki ayrı doğuya-batıya endeksleyen yapıya bağlı olarak bir de görünmeyen yeni bir blok ortaya çıktı. Bu blok bütün sanatları, bütün düşünceleri, etkinlikleri içinde bugüne ulaştırdı. Biz sadece basit bir sözlü araştırma yapsaydık; diyor ki evet halk ezgilerini böyle de incelersiniz. Modelde incelersiniz hangi dalıyla incelemek isterseniz incelersiniz. Ama ben söz gelimi makam konusundaki gelişmeleri halkın kendi anlayışını ortaya koyacak yeni bir yapıyla tarif etmek lazım geldiği düşüncesine inanıyorum. Bence bu çok önemli. Neydi bu tanımlar? Ne kayıtlardaki, belgelerdeki, divanlardaki bilgiler hiç biri. Anadolu'yu karış karış gezmiş Muzaffer Bey, yandaki değerli şahsiyet olarak Anadolu insanının müzik geleneği içindeki o folklor içindeki o yapının özellik arz ettiğini, bunu incelenerek bir müzik belirlenmesini ortaya koyuyor ki bu blok fikrinin başka bir uzantısıdır. Ben bunu çok önemsiyorum.

Muzaffer Sarısözen'in en büyük başarısı, Türk halk müziği sanatçı kadrolarını oluşturması, bu büyük düşünce bloğunu sanat bloğunun oluşmasına vermiş olduğu büyük bir katkı ve destektir. Bu anlamda da ayrıca değerlendirilmesi lazım geldiğini düşünüyorum. Çok şey söylemek istemiyorum.

Bütün emeği olan, özellikle Sivas ayağında büyük katkı sağlayan; Valilik nezdinde, Bakanlıklar nezdinde Atatürk Kültür Tarih Yüksek Kurumuna, Atatürk Kültür Merkezine, Belediye Başkanlığına, İl Özel İdaresine ve bilmediğim katkı sağlayanlara, Kadir beye ve siz katılımcıların şahsında hepinize, herkese çok teşekkür ediyorum. Büyük destekleriniz ve katkılarınız için, bizi sabırla dinlediğiniz için de ayrıca çok teşekkür ediyorum.

Ölümünün 50. Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu

Kapanış Konuşmaları

İl Kültür ve Turizm Müdürü Kadir PÜRLÜ'nün Konuşması

Bir Arnavut örneği vardır; Arnavut: "Pırasa olsa da yemem" demiş. Nasıl bir duygu içerisindeyse, çok sevmesine rağmen "pırasa da olsa yemem" demiş. Bu yüzden, yüklü bir programın sonunda fazla konuşmak istemiyorum.

Bu sürece katkı verebileceğine inandığım birkaç bilgi sunmak istiyorum. Selçuklular Döneminde Sivas, Osmanlılar Döneminde Sivas, Cumhuriyet Döneminde Sivas, Kültürümüzde Türkü Sempozyumlarını yaptık. UNESCO'nun 40. Yılında 40 Ülkeyle Sivas Buluşması programını gerçekleştirdik. En sonda merhum hocamızla ilgi sempozyum yaptık. Saydığımız sempozyumların kitaplarının tamamı basıldı ve üniversitelerimizin merkez kütüphanelerine, Sivas başta olmak üzere, diğer Türkiye kütüphanelerine dağıtımları yapıldı.

Sivas'ta 1000 Temel Eser Projesi kapsamında Müdürlüğümüzce 33 adet kitap yayınlandı. Bunların 5 cildi konumuzla ilgili Sivas Halk Şairleri, sayın hocamız Doğan Kaya'nın hazırladığı, diğeri ise 3 ciltlik Türkü Sempozyumuydu. Bu kaynaklarımız inşallah internette de olacak yakın zamanda. Sivas Kültür Envanterini çıkarırken Halk Kültürü Envanterini de yaklaşık olarak çıkarmış olduk. Yani Halk Kültürünün bütün başlıklarını tespit ettik. Bu envanteri önemli noktaya getirmenin gururunu, mutluluğunu yaşıyoruz diyebilirim. Müdürlüğümüz beş yıl süren Halk Kültürü araştırmaları yaptı. Son iki yıldır bunu sürdüremiyoruz. Sivas merkez İlçedeki 147 Köy, Ulaş ilçesinin tamamı, Altınyayla ilçesinin tamamı, Şarkışla'nın yarısı köy köy gezildi. Çok değerli fotoğraflar, video görüntüleri, halaylar, türküler, diyebilirim ki arkadaşlarım belki de 3000 civarında sağlıklı ezgi derlediler bu çalışmalar kapsamında. Bunu da İnternet yoluyla yayınlamayı siz değerli hocalarımızın hizmetine sunmayı düşünüyoruz. Sağlıklı bir şekilde kayıtlı, ancak kabaca bir envanter çıkardık. Ama bunların notaya alınması bildiğiniz gibi uzun bir iş. İnşallah sizlere sunacağız.

Sivas Halk Oyunları envanteri çıkarıldı. Bir yıl süren çalışmayla 17 ilçemizdeki halk oyunları derlendi. Zurnacılar, sanatçılar stüdyomuza davet edildi. Stüdyo ortamında bunlara çaldırıldı ve sağlıklı ses kayıtları yapıldı. Ve 55 halaydan oluşan CD piyasada satılıyor. Tabi biz ticari kurum olmadığımız için çalışmalarımızı başka bir proje ortağımız olan bir derneğimiz özel sektöre verdiler. Şu anda Sivas Halaylarının 55 halaydan oluşan kısmını **Çalsın Davullar Sivas Halayları** CD'sinde bulabilirsiniz, görüntülü.

Bu, çok faydalı bir sempozyum oldu. Benim penceremden, çok yararlandım ve kendimce ev ödevimi hazırlıyorum şimdi. Yani bu konuşmalardan, bize söylenenlerden. 5 Kasım 1931 Sivas Halk Şairleri Bayramının tıpkıbasımını yapacağız inşallah. Sayın Belediye Başkanımız ve Rektörümüz buradalar, Rektörümüz "Kadir Bey ne varsa yanındayız" dedi. Zaten Başkanımız hep destekliyor. İlk iş olarak 5 Kasım Halk Şairleri Bayramı ile ilgili tıpkıbasımını yapıp size göndereceğiz inşallah. Ama Sayın Sabri Koz üstadımızdan en temiz bir baskı örneği hangisi ise onu talep ediyorum ki sağlıklı, güzel bir tasarım ortaya çıksın, eser ortaya çıksın nihayetinde.

Merhum hocamızın yayınlanmış olan kitaplarının tıpkıbasımının yapılması Sayın Süleyman Şenel hocamız bir ön çalışma da yaptılar. Yani kişilerin yanındayken, karşısındayken yüzüne bir şey söylemek hiç geleneğim değil, ama söylemek lâzım. Hocamızın yayınlanmış kitapları bilgisayar ortamında tarandı ve yayına hazır hale gelmek üzere, ama önemli olan yayımlanmamış kitaplarının da yayınlanmasıydı. Sayın hocamız Kazakistanlı ozanlardan derlenen o kitabı şimdi ismini tam hatırlayamadım evet o kitabı da yayına hazırlıyorlar. Ayrıca merhum hocamızın makalelerinden oluşan bir kitap daha hazırlıyorlar. Muzaffer Sarısözen'le ilgili 8 veya 10 civarında kitap yakın zamanda bizim gündemimizde. İnşallah Sayın Valimiz ve Belediye Başkanımız katkı verdikleri takdirde size 6 ay içerisinde bu kitapları göndermeyi taahhüt ediyorum. Önceki toplantılarda bir söz söylemiştim onu tekrar ediyorum. Sayın hocalarım bize destek verirseniz Sivas'ta daha çok şeyler yapacağız demiştim. Bu Sempozyum nasip oldu ama bundan sonra tekrarlıyorum bu sözümü. Hocalarımız bize destek verir şehrimizdeki devlet büyüklerimiz bu desteğini sürdürürse Türk Müziğinin bütün sorunlarının masaya yatırıldığı, geleceğinin tartışıldığı en muhteşem toplantıyı Sivas'ta yapacağımızı ben söylüyorum.

Sayın Salih TURHAN arkadaşlarıyla hazırladığı 3 ciltlik Sivas Türküleri adlı kitabı Valiliğimize teslim ettiler. Çok nefis bir çalışma ellerine sağlık. Yayın Kurulumuzda yakın zamanda 3 ciltlik bu Sivas Türküleri Kitabını da inşallah sizlere göndereceğiz kısmet olursa.

Ben şimdi fazla bir şey söylemek istemiyorum, ama bütün bunları internet ortamına aktararak bilim âlemine sunmayı bu çalışmaları düşünüyoruz ve bir haber daha vermek durumundayım. Bizim Kültür Envanteri diye bir internet sitemiz var. sivaskulturenvanteri.com yazıldığında bütün tarihi eserlerimizin fotoğrafları, bilgileri hatta kültürün alt başlıkları

halk kültürüne dair bazı bilgiler bu sitede görülüyor. Bu siteyi çok daha geliştirip Sivas'a dair ne aranırsa her şeyi burada yansıtmayı düşünüyoruz.

Eksiğimiz gediğimiz çok olmuştur. Bu noktada hoş görünüze sığınıyoruz, bir hatamız varsa. Ben destek veren tüm kişi ve kuruluşlara teşekkür ediyor, katılımınızdan dolayı hepinize saygılarımı sunuyorum.

Vali Yardımcısı Ömer KALAYLI'nın Konuşması

Sayın Belediye Başkanım, Rektörüm değerli katılımcılar hepinizi öncelikle sevgi ve saygı ile selamlıyorum.

Evet, kendisini Türk Kültürüne ve Türk Müziğine adamış merhum Muzaffer Sarısözen'in vefatının 50. Yıl dönümünde doğup büyüdüğü bu topraklarda kültür şehri Sivas'ta yaptığı çalışmalar Türk kültürüne kazandırdığı zenginlikler konusunda güzel ve faydalı bir sempozyum gerçekleşti.

Tabi gerçekten de Muzaffer Sarısözen Türk müziğinin, Türk Halk müziğinin oluşumunda ve türkülerimizin derlenip toparlanmasında ve notaya alınmasında önemli çalışmalar yapmış ve zamanını, hayatını buna adamış bir insan ve hakikaten de zamanın zor şartlarına rağmen, imkanlara rağmen bu konuda önemli özverili çalışma sergilemiş bir insan. Tabi biz bu kültürel çalışmaları çok önemsiyoruz. Son 10 yılda ilimizde 10'a yakın sempozyum gerçekleştirildi. Valiliğimiz öncülüğünde belediyemizin, rektörlüğümüzün ve diğer kurumlarımızın katkılarıyla, katılımlarıyla bu tür sempozyumlar gerçekleştirmeye devam edeceğiz. Amacımız kültür şehri olan Sivasımızın öne çıkan değerlerini daha fazla ön plana çıkarabilmek, çok yönlü bir şekilde bunları masaya yatırarak gerek kamuoyuna gerekse gelecek nesillere en iyi şekilde aktarabilmek ki Muzaffer Sarısözen türkülerimizi derleyerek bu hem güne taşımış hem de gelecek nesillere aktarılması bakımından da kalıcı çalışmalar yapmış.

Ben tabii ki günün ilerleyen saatlerinde sabrınızdan dolayı hem teşekkür ediyorum hem bu sempozyumun gerçekleşmesinde destek olan paydaş kurumlarımız gerek Belediye Başkanımıza, Rektörümüze, İl Kültür ve Turizm Müdürümüze bu sempozyumumuza zenginlik katan siz değerli katılımcı olan akademisyenlerimize, araştırmacı yazarlarımıza teşekkür ediyorum ki az önce hocalarımız da ifade etti 42 tane bildiri başvurusu yapıldı ve 30'u bu iki gün boyunca sunuldu. Dolu dolu bir kültür etkinlik gerçekleşti. Bu tür etkinliklere her zaman destek vereceğimizi ve bunun kitaplaşması noktasında gerekli katkı ve desteği Valilik olarak sunacağımızı belirterek bir kez daha bu tür sempozyumların kültürel mirasımızın gelecek nesillere aktarılması bakımından önemli olduğunu ifade etmek istiyorum.

Hepinizi sevgi ve saygıyla selamlıyorum.

Ölümünün 50. Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu

Fotoğraflar